



a

A ARTE MEDIEVAL

ÉLIE FAURE

Martins Fontes

a

A ARTE
MEDIEVAL

ÉLIE FAURE

A arte medieval

ISBN 85-336-1817-4



9 788533 618176

Martins Fontes

Publicada em 1911, *A arte medieval* foi revista em 1921, 1924 e 1926. Para Faure, esta *Arte medieval* era o melhor de toda a sua História da Arte. Deu a este volume uma dimensão mundial, atribuindo igual importância à arte européia e às artes não-européias.

“Comparou-se Élie Faure a Michelet, de quem possui o sopro, o estilo elevado, os epítetos contundentes, o sentido da história concebida como uma epopéia dos povos. Seu processo retórico favorito é a repetição ou a enumeração. Há páginas inteiras de enumerações, nunca maçantes, em virtude da variedade do rodeio de frase e da vivacidade das imagens; algumas páginas fazem pensar nas ondas sucessivas de um grande vagalhão. O tecido do discurso é tão cerrado que por vezes se acredita estar lendo Proust. O autor se aprimora na descrição das paisagens, que percorreu até o fim do mundo para melhor compreender os ambientes geográficos. Sua leitura visual das obras de arte é perspicaz e ele sabe descobrir nelas a expressão dos temperamentos e das civilizações.” (Germain Bazin)

A ARTE MEDIEVAL

COLEÇÃO **a**

Teorias da arte moderna — H. B. Chipp

Intuição e intelecto na arte — R. Arnheim

Escultura — R. Wittkower

Conceitos fundamentais da história da arte — H. Wölfflin

História da história da arte — G. Bazin

Saber ver a arquitetura — Bruno Zevi

Pedagogia da Bauhaus — R. Wick

Diários — P. Klee

Pintura e sociedade — P. Francastel

A arte antiga — E. Faure

A arte medieval — E. Faure

Próximos lançamentos

A arte clássica — H. Wölfflin

Norma e forma — E. H. Gombrich

A ARTE MEDIEVAL

ÉLIE FAURE

Martins Fontes

Título original: HISTOIRE DE L'ART — L'ART MÉDIÉVAL
Copyright © Editions Denoël, 1985
Copyright © Livraria Martins Fontes Editora Ltda., para esta tradução

1.ª edição brasileira: abril de 1990

Tradução: Álvaro Cabral

Revisão da tradução: Eduardo Brandão

Revisão tipográfica: Elaine Maria dos Santos

M. Corina Rocha

José A. Cardoso

Produção gráfica: Geraldo Alves

Composição: Artel — Artes Gráficas

Capa — Projeto: Alexandre Martins Fontes

Arte-final: Moacir K. Matsusaki

Ilustração: Giotto, detalhe de *Sonho de Inocência III*;
mural, Igreja Superior, Assis. Foto Scala

Dados de Catalogação na Publicação (CIP) Internacional
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Faure, Elie, 1873-1937.
A arte medieval / Elie Faure ; [tradução Álvaro Cabral]. -- São Paulo : Martins Fontes, 1990.

1. Arte medieval I. Título.

90-0605

CDD-709.03

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte, 500- : História 709.03
2. Arte medieval : História 709.03

Todos os direitos para a língua portuguesa reservados à

LIVRARIA MARTINS FONTES EDITORA LTDA.

Rua Conselheiro Ramalho, 330/340 — Tel.: 239-3677

01325 — São Paulo — SP — Brasil

...as vozes pareciam formar todas o mesmo canto, tão perfeita era a sua harmonia.

DANTE ALIGHIERI

**Aos meus amigos da U.P.
“La Fraternelle”
(1905-1909)**

ÍNDICE

Introdução à Primeira Edição (1912) 1

Prefácio da Nova Edição (1923) 11

A ÍNDIA. I. A alma indiana. — II. A arte drávida. — III. A escultura indiana. — IV. A arte gangética. — V. A expansão do budismo 19

A CHINA. I. A alma chinesa. — II. A pintura. — III. O simbolismo deformante. — IV. A escultura. — V. A esfera 49

O JAPÃO. I. As fontes da arte japonesa. — II. Arcaicos e primitivos. III. Classicismo e estilização. — IV. O impressionismo esquemático. — V. Korin e os artífices. — VI. A gravura 81

OS TRÓPICOS. I. Os negros. — II. Os polinésios. — III. Os mexicanos 121

BIZÂNCIO. I. Sobrevivência da alma grega. — II. O ícone. — III. Expansão de Bizâncio 153

O ISLÃ. I. A conquista. — II. O arabesco. — III. O ídolo e o espírito 167

O CRISTIANISMO E A COMUNA. I. O cristianismo e os bárbaros. — II. A arte românica. — III. A comuna. — IV. A ogiva. — V. A escultura francesa. — VI. A natureza e a catedral. — VII. O cristianismo popular 187

A EXPANSÃO DA IDÉIA FRANCESA. I. O milagre francês. — II. A Inglaterra. — III. A Alemanha. — IV. As Espanhas 231

INTRODUÇÃO À ARTE ITALIANA 255

A MISSÃO DE FRANCISCO DE ASSIS. I. As fontes da arte italiana. — II. A arquitetura. — III. Giotto. — IV. A escola de Siena 277

Índice de Ilustrações 307



1. Catedral de Senlis. Portal central oeste (século XII). Ressurreição da virgem, detalhe. Foto Giraudon.

INTRODUÇÃO À PRIMEIRA EDIÇÃO (1912)

Enquanto a longínqua civilização chinesa retarda a hora de sua morte voltando-se para o seu próprio passado, enquanto a Índia, para aliviar sua febre, difunde uma religião por toda a Ásia, as trevas envolvem pouco a pouco as costas onde a brilhante e viril juventude do mundo ocidental transcorreu. Desde o começo da história, os fluxos e refluxos balançam o oceano dos povos, do planalto do Irã às terras viçosas e salubres voltadas para o Atlântico. Invasões silenciosas acumularam nas planícies do Norte da Europa as reservas de homens que renovarão a inocência dos povos meridionais quando um contato excessivamente desgastante com a Ásia debilitar sua fé em sua própria inteligência. Vimos os fenícios aportarem à Grécia e à Itália, com a ciência e o ideal da Caldéia e do Egito, o eco indiano das ebriedades místicas por meio das quais o santo frêmito da vida universal entrou na ordem ocidental. Vimos a Grécia, impelida por Alexandre, depositar na alma conturbada e lassa da Índia a centelha inspiradora. Roma deverá sujeitar-se, por sua vez, ao sensualismo da Ásia quando esta lhe trouxer a paz... O movimento esgotava pouco a pouco seu ritmo. Era necessário que um grande repouso sucedesse ao dispêndio de energia de onde saiu o futuro do mundo e que a natureza do homem se fechasse sobre si mesma para impor a seu espírito demasiado tenso e a seus sentidos pervertidos o esquecimento de suas conquistas e o desejo de retornar às suas fontes naturais.

A partir do dia em que a unidade da alma grega começa a dissociar-se, em que se desenham duas correntes no pensa-

mento dos filósofos e na sensibilidade dos artistas, em que Platão e Praxíteles opõem a vida espiritual ao materialismo de Lisipo e Aristóteles, a partir desse dia a juventude dos homens deixou de encantar o mundo. Suas tendências antagônicas, o racionalismo que quebra o impulso do instinto, o sensualismo que perverte a vontade conduzem, um e outro, à negação do esforço. E o cético e o místico abrem caminho para os apóstolos que vêm semear no coração inquieto das multidões, junto com o remorso de ter vivido com demasiada plenitude, a sede de resgatar a impureza do corpo mediante tal exaltação da alma, que mil anos serão necessários aos povos ocidentais para tornarem a encontrar, num novo equilíbrio, sua dignidade.

Foi pela fusão na corrente espiritualista da metafísica e da moral, pela projeção para fora de nós mesmos — que somos maus e corrompidos — de um absoluto em face do qual temos o dever de nos arrependermos de haver nascido, que o monoteísmo se formulou pela primeira vez com intransigência na doutrina dos profetas hebraicos. Deus estava, doravante, fora do mundo, e o homem só poderia alcançá-lo além de sua própria vida. Essa pretensa unidade divina dos teólogos instalava em nossa natureza esse terrível dualismo que foi, sem dúvida, para nós todos, e continua sendo para cada um de nós, uma provação indispensável. Foi ele que nos fez errar longos séculos em busca de nós mesmos. Foi ele que manteve durante mil anos, no fundo de nós, esse debate doloroso entre as solicitações dos sentidos e a obsessão da salvação. Mas talvez seja graças a ele que saibamos que nossa força consiste no acordo celebrado no sofrimento e realizado na alegria de nossa animalidade santa e de nossa santa razão.

A arte, que é precisamente a manifestação mais expressiva e mais alta desse acordo e a forma viva que jorra dos amores profundos da matéria e da inteligência para afirmar sua unidade, a arte devia morrer simultaneamente com as crenças naturistas, quando surgiram as religiões éticas para negar a utilidade de sua ação e precipitar a humanidade em caminhos opostos àqueles que seguira até então. Já os judeus, que fizeram entrar no pensamento ocidental o espírito impo-

nente e estéril das solidões, detestavam e condenavam a forma. Os árabes, nascidos do mesmo ramo, iriam manifestar seu desdém por ela. Foi necessário o contato do solo europeu, de seus golfos, de suas montanhas, de suas planícies férteis, de seu ar vivificante, de sua variedade de aparências e de problemas cuja solução ele propõe ao espírito, para arrancar os povos que o habitam à poderosa influência da idéia semítica, após dez séculos de lutas dolorosas, de esforços incessantemente interrompidos e reatados. Para que a Índia repovoasse os templos com seus cem mil deuses vivos, foi preciso que ela sentisse na própria substância da idéia budística o movimento incessante de fecundidade e morte que agita suas florestas e seus rios, movimento que nela fremente e faz sua força e sua irresistível beleza.

No fundo das grandes religiões morais, que começaram a aspirar à dominação do mundo quando o panteísmo da Índia védica e o politeísmo da Grécia esquiliana atingiram sua mais alta expressão e o declínio começou para elas, emergia o mesmo sentimento desesperado da inutilidade final da ação. O homem estava por toda parte cansado de viver, de pensar, e divinizava seu cansaço, tal como, quando gostava de agir, divinizara sua bravura. A resignação do cristão, o nirvanismo do budista, o fatalismo do árabe, o tradicionalismo do chinês, nasceram da mesma necessidade pessimista de evitar o esforço. Os árabes só escaparam durante alguns séculos às consequências dessa idéia desalentadora porque o único esforço exigido deles pelo profeta era um esforço externo, proporcional às suas necessidades essenciais de vida nômade e conquistadora, e porque o repouso lhes era prometido na própria morte em que se precipitavam no galope de uma carga, deixando aos povos vencidos a obrigação de trabalhar para eles. Os chineses ainda escapam delas apenas por sua falta de idealismo e por seu espírito positivo, cuja energia se emprega precisamente em estorvar e retardar a ação. Mas os povos generalizadores do Ocidente, os povos sensuais da Índia, só podiam subtrair-se a elas se aproveitassem o próprio repouso que essas doutrinas lhes impunham para voltar a mergulhar em seus solos as raízes de seu instinto e reagir, então, com toda a sua pujança rejuvenescida, contra o espírito de renúncia.

cia para o qual os discípulos de Sakyamuni e de Jesus haviam arrastado as multidões interessadas em ouvi-los, escondendo delas o verdadeiro rosto desses dois homens que foram só amor e, portanto, só ação.

Agora que as religiões éticas pertencem à história, agora que sabemos que a necessidade moral perde sua força quando pretende aniquilar ou diminuir a necessidade estética, de que nada mais é senão um dos aspectos, somos suficientemente fortes para reconhecer que o cristianismo e o budismo introduziram no mundo um admirável elemento de paixão. Na Índia, a bem dizer, o budismo jamais assumira, em face do bramanismo, o caráter de oposição radical que o cristianismo adotou em face das religiões pagãs. Ele não era o espírito de uma terra e de uma raça que ia ao encontro do espírito de outra terra e de outra raça para dar-lhe combate. O budismo nascera da própria corrente que impelia os povos da Índia a misturarem sua alma às vozes universais, a solicitarem às vozes universais que lhe penetrassem incessantemente a alma; ele era uma extensão, no mundo moral, do formidável sensualismo que não podia recusar-se a ouvir o apelo dos homens, quando confundia o espírito destes com o espírito dos animais selvagens, das florestas, das águas e das pedras. No Ocidente, pelo contrário, a invasão da alma humana pela força da natureza só podia adotar, no seio do cristianismo organizado em sistema político, uma postura insurrecional. E foi desse modo que a alma cristã deixou uma marca profunda na forma do nosso espírito.

Ao ensinar a aversão à vida, o cristianismo multiplicou nossa força de vivê-la, quando as fatalidades da evolução econômica e política das sociedades ocidentais levaram-nas a tomar contato com a vida para adaptar seus órgãos a novas funções e assegurar novas satisfações para as suas necessidades. Nossos sentidos tinham mantido mil anos de silêncio, por mil anos a seiva humana tinha estado recalçada em nossos corações, o espírito acumulara durante mil anos, numa pavorosa solidão, um mundo de desejos confusos, de intuições inexpressas, de febres mal extintas, que fizeram jorrar dele o amor, quando não pôde mais contê-lo, com a embriaguez dos animais selvagens prisioneiros quando se lhes restitui a

liberdade. Não existe na história espetáculo mais magnífico do que essa humanidade precipitando-se sobre a forma com um santo frenesi, a fim de fecundá-la de novo.

É aí que cumpre buscar a origem das diferenças que nos impressionam quando consideramos em seu todo as manifestações da arte antiga e da arte medieval, sobretudo na Índia e na Europa Ocidental. O mundo antigo jamais proibira o amor à forma; pelo contrário, foi através dela, graças a um esforço progressivo, harmonioso e contínuo, que chegou às generalizações filosóficas formuladas pelos escultores de Atenas em meados do século de Ésquilo, Sófocles e Fídias. O Egito, retido pela teocracia em marcos metafísicos, do qual lhe era vedado sair, estudara o homem em sua estrutura, definira para sempre a forma da sombra que este projetará na terra enquanto o sol refulgir sobre sua cabeça. A Grécia, libertada do dogma, escrutara as relações que unem o homem à natureza, encontrara nos volumes e nos gestos das formas vivas as leis que determinam a harmonia na revolução dos astros, o desenrolar dos perfis terrestres, o movimento de fluxo e refluxo das marés. Competia à Idade Média ocidental transferir para a forma, junto com uma irrupção de embriaguez material que estabelece entre ela e a Idade Média indiana um obscuro e mágico entendimento, as relações criadas de homem a homem pelas dores vividas em comum, as esperanças por largo tempo adiadas e a alegria da libertação dos sentidos após séculos de ascetismo e de compressão física e moral. A Índia bramânica sentia viver nela a alma do Buda, do mesmo modo que a Europa gótica, arrastada por suas necessidades sociais, sentiu reviver em si, por um século, a alma amante, a alma artista e piedosa de Jesus, contra os teólogos, contra os concílios, contra os padres da Igreja.

No entanto, quer o despertar da sensualidade dos homens tenha assumido, como nos cristãos, um aspecto revolucionário; quer tenha, como nos indianos, encontrado seu alimento tanto na paixão moral de Sakyamuni, quanto na febre panteísta de Brama; quer tenha se manifestado, contra o próprio espiritualismo islâmico, pelo arrebatamento das mesquitas berberes, por seus rendilhados de metal e madeira, pela torrente de jóias da pintura persa; quer tenha dolorosamente

escapado do pesadelo horrendo dos astecas, para juntar os frangalhos da carne retalhada diante de seus olhos; quer apareça na paciência dos chineses em tornar viáveis, por meio da forma, as entidades onde se fixa seu equilíbrio moral, por toda parte, na Idade Média, os povos ignoraram o objetivo real que perseguiam, por toda parte sua conquista da vida universal realizou-se sob o pretexto religioso, sempre com o apoio da letra do dogma, sempre contra o seu espírito. É isso o que confere à arte da Idade Média seu prodigioso acento de liberdade confusa, sua corrida ébria e fecunda para os campos da sensação, sua despreocupação com a linguagem falada, contanto que essa linguagem exprima alguma coisa, uma mistura desordenada de sentimentos brotando do contato da alma com o mundo, na força nua do instinto. A busca filosófica que imprime a toda a arte antiga seu encaminhamento para a harmonia formal é tornada inútil, aqui, em virtude da âncora do dogma, que deixa, fora deste, os sentidos rejuvenescidos e sem entraves se aliviarem livremente e permite que o amor universal recuse o controle da vontade humana. A admirável lógica dos construtores franceses da Idade Média aplica-se em realizar um objeto, antes de mais nada prático; e embora crie no deserto a imagem abstrata do espírito, o árabe enche de rosas e mulheres seus frescos alhambras. O imortal Dioniso reconquistou a terra, misturando à sua febre sensual o amor do Buda, a doçura de Jesus e a dignidade de Maomé. E quando Prometeu, pela Comuna ocidental, renasce a seu lado, ele ignora a si mesmo, também é inundado de embriaguez mística. A Idade Média recriou o conhecimento contra os deuses que adorava.

É sempre contra os deuses que se cria esse conhecimento mortal, mesmo quanto os deuses exprimem, como os do Olimpo grego, as leis que é mister entender para se lograr realizá-lo. Criou-se em nós uma inevitável confusão entre o pretexto de nossas crenças e seu verdadeiro sentido. Desde sempre, vimos a arte e a religião seguirem o mesmo caminho, a arte aceitar mover-se quase exclusivamente entre os diques do simbolismo religioso e mudar de aparência mal um deus substitui o outro. Jamais nos perguntamos por que todas as religiões, mesmo quando se combatem, exprimem-se em for-

mas que sobrevivem constantemente a elas e das quais o tempo acabará sempre por determinar o acordo e a necessidade. Jamais nos perguntamos por que as mais belas criações dos artistas nem sempre coincidem com os momentos mais intensos de exaltação religiosa, por que a mesma religião mantém freqüentemente o silêncio no decorrer de sua juventude e só se exprime, por vezes, quando atinge seu declínio. Jamais nos perguntamos por que os santeiros franceses só imprimiram seus desejos na pedra das catedrais depois do movimento de revolta que assegurou a vida da Comuna contra a opressão do padre e do senhor, por que os sinais de desânimo apareceram neles precisamente no decurso de um século, o XV, em que a fé católica conheceu seu instante de febre e de mais ardente superexcitação. Jamais nos perguntamos por que a Índia confundiu seus deuses contraditórios na mesma explosão e embriaguez sensual, por que o Islã, que conservou até os dias de hoje a intransigência de há dez séculos, deixa suas mesquitas caírem em ruínas e não constrói outras, por que o artista chinês pertence, por vezes, a três ou quatro seitas diferentes, ao passo que o artista japonês dá quase sempre a impressão de não pertencer a nenhuma, por que o europeu erguia altares a um deus de misericórdia na mesma hora em que o asteca fazia escorrer sobre os seus o sangue de vítimas humanas. Jamais nos perguntamos se os povos não dariam às suas crenças a forma de suas sensações.

É imprescindível, entretanto, que tenhamos da criação artística, em nossos momentos de virilidade, uma necessidade tão imperiosa quanto a de alimento e de amor, a qual arraste em seu movimento triunfal as nossas crenças, já que os próprios povos aos quais os teólogos e os filósofos ensinam o nada final do esforço criam, já que seus poetas cantam, em termos criadores de vida, a vaidade de nossa ação. O cristianismo é pessimista, o islamismo é pessimista, o panteísmo é pessimista, que importa! O cristão faz brotar do solo uma floresta sonora de abóbadas, de vitrais e de torres, o muçulmano estende a sombra fresca de suas cúpulas sobre sua incurável inércia, o indiano desventra as montanhas para fecundá-las. O homem quer viver e exige que aqueles que cantam e que esculpem lhe mostrem os caminhos da verdadeira vida,

mesmo quando lhe falam da morte. Sejam quais forem os deuses que um povo adora, esse povo os faz tal como ele é.

Sem dúvida, precisamos de uma fé. É somente nela que haurimos a força necessária para resistir às nossas desilusões e manter diante dos olhos a imagem da nossa esperança. Mas essa fé, que ornamos de etiquetas novas quando uma nova metafísica ou uma nova moral se impõe às nossas necessidades, essa fé apenas muda de aspecto, não muda de espírito. E, enquanto viver em nós próprios, seja qual for a época em que se desenrola nossa ação e a religião que lhe serve de pretexto, as mais diversas formas de arte apenas a exprimirão. Esta fé nada mais é senão a confiança que sucede aos longos períodos de sonolência e embota-se nos contatos demasiado prolongados com o mistério que nosso ardor em viver nos impele a penetrar. Quando uma religião alcança seu grau de desenvolvimento mais harmonioso e mais expressivo, não é ela que desperta em nós essa fé — ao contrário, ela nasce desta, é a projeção no campo de nossas ilusões das realidades interiores que nos guiam e nos exaltam. O homem, prestes a realizar-se, aceita subitamente, em bloco, uma grande e simples síntese de tudo o que ignora, para não ser incomodado pela dúvida e a inquietação na busca do que quer saber. Quando ficou sabendo demais, quando declina sua fé em si mesmo, suas crenças exteriores podem durar e até exasperar-se, mas todas as expressões de seu pensamento vacilam ao mesmo tempo. Os povos em ação forçam toda religião a submeter-se às manifestações de suas virtudes originais. Uma religião só modela um povo com base em seus dogmas quando ele não crê mais em si mesmo. Seja qual for nosso paraíso, nós o realizamos na terra quando temos confiança em nós. Para divinizá-lo através dos séculos e do mundo, esperamos pela hora de plena ascensão da vida em nosso coração, e a palavra fé é o nome religioso que damos à energia.

Aliás, nunca a irrupção dessa energia no mundo se produziu com essa violência de misticismo inebriado. É isso o que proporciona aos espíritos realmente religiosos, desde o limiar da catedral, da mesquita ou do pagode, esse profundo e completo esquecimento do rito que aí se celebra, essa indiferença absoluta aos dogmas sobre os quais esses templos foram

edificados, essa exaltação superior às formas fixas e mortas da adoração do homem e do campo ilimitado de sua ação pelo homem. A palavra místico ainda precisa ser definida. Se o misticismo é essa forma de desespero que precipita a alma humana, nas horas de fraqueza, para deuses exteriores, entre cujas mãos ela abdica de toda vontade e de todo desejo, para jardins que só se abrem aos mortos a fim de lhes oferecer flores que recendem a cadáver, então os primeiros tempos do cristianismo talvez só tenham conhecido esse misticismo, em que um mínimo de humanidade subsiste na maior soma de superstições e de práticas religiosas. Mas se o misticismo se apresenta sob essa forma de esperança frenética e viva que se precipita para os campos exuberantes da sensação e da ação e recolhe em sua substância a invasão simultânea de todas as forças do mundo que o aprovam, o renovam e o exaltam, então ele constitui o próprio espírito criador a quem sua harmonia com elas revela seus próprios meios. Seja qual for o deus que ele adore, e mesmo se negar todos os deuses, aquele que quer criar não é coerente consigo mesmo se não sentir correr em suas artérias todos os rios, inclusive aqueles que carregam a areia e a podridão; se não vir brilhar todas as constelações, inclusive aquelas que estão extintas; se o fogo primitivo, ainda que na crosta do globo, não consumir seus nervos; se os corações de todos os homens, mesmo daqueles que morreram, mesmo daqueles que ainda estão por nascer, não baterem em seu coração; se a abstração não subir dos seus sentidos à sua alma para associá-la às leis que fazem os homens agirem, os rios correrem, o fogo arder, as constelações girarem.

Ora, por toda parte, ou por quase toda parte, na Idade Média, os criadores tiveram suas horas de comunhão confusa e sem limites com o coração e o espírito da matéria em movimento. E o que há de admirável nisso é que nenhum ou quase nenhum deles nos deixou seu nome. Temos aí, verdadeiramente, um fenômeno talvez único na história, com as massas populares transmitindo sua força à vida que nelas refluía sem cessar, um abandono apaixonado das multidões ao impulso cego de seus instintos regenerados. A antigüidade — a antigüidade grega, pelo menos — não tinha conhecido esse mo-

mento, porque assegurara suas conquistas num esforço progressivo. Agora, os povos recuperavam de uma só vez o contato perdido com o mundo e, como as conquistas de seu passado ainda viviam, sem que soubessem, na força virtual que os habitava, a retomada operou-se em meio a um prodigioso tumulto. As próprias multidões construíram seus templos, o choque de um coração obscuro cimentou cada pedra empilhada, jamais houve igual desabrochar de abóbadas, pirâmides, campanários e torres, igual maré de estátuas brotando do solo como plantas para invadir o espaço e apoderar-se do céu. Da Insulíndia e do Himalaia ao Atlântico, do Atlas ao Mar do Norte, dos Andes peruanos ao golfo do México, um ímpeto de amor irresistível uniu, através da amplidão do espaço, mundos que se ignoravam. A arquitetura, a arte anônima e coletiva, o hino plástico das multidões em ação, jorrou delas com um rumor tão profundo, com tal arrebatamento inebriado, que pareceu ser a voz da esperança universal, a mesma voz em todos os povos da terra que buscavam na sua própria substância os deuses ocultados a seus olhares. Quando lhes foi dado ver a face desses deuses, os construtores de templos detiveram-se, mas fizeram tal gesto de desespero, que esse gesto quebrou a armadura de ferro onde as teocracias emparelhavam a inteligência e que o indivíduo decidiu conquistar-se.

PREFÁCIO DA NOVA EDIÇÃO (1923)

Este livro apresenta um defeito de composição manifesto. No entanto, por razões análogas àquelas que me retiveram quando me perguntei se deveria reescrever o primeiro volume da presente obra¹, preferi abandoná-lo a seu destino, deixando para me explicar neste novo preâmbulo. A arte exótica, mesmo em suas manifestações contemporâneas, nele figura na mesma qualidade que a arte medieval cristã ou islâmica, e parece assim apresentar com ela uma concordância cronológica que pode dar lugar a graves confusões. Desse ponto de vista, confesso, a crítica que me fizeram é justificada, se admitirmos, bem entendido, que a Idade Média, como ainda recentemente ensinavam os historiadores, finda no ano de 1453 da nossa era, ano fatídico, é verdade, porque viu terminar a Guerra dos Cem Anos e, ao mesmo tempo, cair o império bizantino. Essa maneira de dividir a História, cuja comodidade não contesto, lembra as resoluções heróicas daqueles preguiçosos que pretendem trabalhar, daqueles ébrios que pretendem não beber mais, daqueles violentos que pretendem não voltar a perder a cabeça ou, se preferem, daqueles meigos resolvidos a serem implacáveis e daqueles entusiastas decididos a serem indiferentes e frios a partir da segunda-feira da semana seguinte, depois do café da manhã. Na realidade, sem percebermos, atribuímos ao qualificativo “Idade Média” a idéia de um conjunto de instituições políticas e sociais, de aspirações religiosas, de doutrinas filosóficas, envoltas numa

1. Ver o volume *A arte antiga*. Prefácio à edição de 1921.



2. Java (séc. IX?). Templo de Borobudur. Os músicos, *detalhe* da vida do Buda. Foto Goloubew.

bruma mística um tanto confusa que confere a toda uma série de estados espirituais da humanidade, tanto no Oriente quanto no Ocidente, uma aparência de parentesco mais ou menos próximo, representado notadamente pelas expressões figuradas que deles nos restam. Pode-se dizer que, em geral, todas as vezes que uma ilusão coletiva quase unânime aceita ceder lugar a um sentimento de curiosidade crescente que leva o indivíduo a procurar, por meios de investigações pessoais e meios de controle objetivos, a solução dos enigmas que o mundo interior e o mundo exterior lhe propõem, o espírito medieval ou finda, ou adormece momentaneamente, ou transforma-se no devir humano.

O homem, por certo, pensa, ou tenta pensar por si mesmo, em todas as épocas, nem que apenas para satisfazer sua fome e sua necessidade sexual, ambas, sobretudo a segunda, fonte das mais altas aspirações da alma. Mas, por vezes, a crença unânime que caracteriza por quase toda parte as populações de tipo primitivo, adquire um caráter súbito de arrebatamento, de alegria, de entusiasmo e de conquista que se confunde quase sempre com alguma síntese religiosa e derrota as resistências para edificar um poema metafísico e social que algumas obras plásticas ou poéticas traduzem com tanta força quanto engenho. Só quando essa crença rui é que o indivíduo se destaca vigorosamente contra o fundo das multidões e tenta dominar os hábitos do ambiente a fim de propor novas direções e novas soluções. Ora, enquanto, na Europa, a partir do século XIV, ou mesmo (na Itália, por exemplo) do século XIII, esse trabalho dramático começou a deslocar a armadura unânime dos espíritos, quinhentos anos depois, em nossos dias — ou ontem em todo caso —, ele não tinha sequer esboçado suas construções temerárias em certos povos primitivos da Polinésia ou da África, que pareciam sequer ter saído de um estado preparatório à cultura medieval, tal como a definimos mais acima. Coisa mais impressionante ainda, civilizações grandiosas, como o islã, a China e, sobretudo, a Índia, pareciam sempre mergulhadas, quaisquer que fossem os progressos da cultura européia em seu seio, num estado político, social, religioso e moral que não diferia sensivelmente do que era dez, quinze ou mesmo vinte séculos antes.

A unidade teocrática, feudal e filosófica mantinha as vontades e as curiosidades delas num contexto quase imutável, que, inclusive no caso de suas manifestações artísticas, lhes dava uma aparência muito próxima das épocas confusas que a Idade Média ocidental representa a nossos olhos. Nelas, o indivíduo parecia estar quase inteiramente submerso no anonimato da massa, como alguma segregação perlífera nas profundezas do mar.

Se se tratasse apenas da Índia, eu não teria sentido o menor escrúpulo em apresentar suas manifestações plásticas, no século XVIII, por exemplo, como contemporâneas do espírito das mesquitas da África e, sobretudo, das catedrais do Ocidente. Foram a China e, principalmente, o Japão que, observados com mais atenção, despertaram esse escrúpulo. Só consegui vencê-lo ao constatar que, até meados do século XIX, a personalidade de uma ou do outro não se deixara abalar sensivelmente pela invasão moral do Ocidente, e que as mudanças internas que aí tinham acontecido dignaram-se produzir-se entre fronteiras filosóficas e políticas quase impermeáveis e em tudo semelhantes ao que eram cinco ou dez séculos antes. Faltava naqueles dois países, sobretudo no Japão, o critério habitual da arte medieval do Ocidente e, sem dúvida, da América, que têm nisso um ponto em comum com a arte primitiva de todas as regiões do mundo. O anonimato da arte, que não é completo na China, pois desde os primeiros séculos antes de Cristo conhecemos os nomes de vários artistas chineses, não existe no Japão, onde, a partir dos séculos VII ou VIII, foi possível atribuir a artistas cuja vida é muito bem situada e conhecida, a maior parte das obras de arte que exprimem as ilhas do Sol Nascente. Ora, esse anonimato é uma das características mais constantes do que poderíamos chamar de “as Idades Médias”, visto que a antiguidade, como o Ocidente católico ou muçulmano, também teve suas Idades Médias — o Egito, por exemplo, pelo menos até os raméssidas; a Grécia egéia, a Grécia dórica, até o aparecimento cronologicamente constatado das cidades gregas na história. Cumpre constatar desde já a tal propósito que, entre os mongóis, ao contrário dos indo-europeus — os povos das margens do Ganges, do Sena, do Reno, do Tâmisia ou do

Arno —, a existência de um sistema religioso ou político unitário não impede que se manifeste certo individualismo. Imagino que isso seja o indício de uma sabedoria superior, que leva as castas dirigentes a comprimirem menos o indivíduo, mas também impede, ao mesmo tempo, aqueles arroubos líricos prodigiosos do indivíduo e das coletividades que se manifestam alternativamente alhures. Se quisermos apreender essa exceção singular, é, sobretudo no Japão, a partir de uma época muito mais recuada do que a Idade Média ocidental — desde o século VII, como vimos —, que devemos assistir à passagem da homogeneidade que caracteriza a Idade Média à heterogeneidade que caracteriza o espírito dos tempos em que vivemos, cuja hora mais dramática entre nós foi dada pelo Renascimento e a Reforma.

Isso porque, aliás, tanto no Japão, como na China — principalmente na China, porquanto todos os artistas japoneses, pintores, escultores, arquitetos e mesmo gravadores, ceramistas, laqueadores, jardineiros, ferreiros, são tão ou mais conhecidos do que os artistas do Ocidente —, sobretudo a pintura acomoda-se mal ao anonimato. Assiste-se aí, com efeito, ao mesmo fenômeno que na Europa, onde, desde o século XIV na Itália, desde o século XV na França e em Flandres, o anonimato desaparece quando aparece a pintura. Esse fenômeno é por demais constante — já que o encontramos até na Pérsia, onde os nomes de artistas que surgem a partir do século XVI são nomes de pintores — para que não tenha por toda parte a mesma significação. Como nos ensinará o Renascimento italiano com um acento tão pungente, a pintura é a linguagem do indivíduo, do ser prestes a traduzir pelo drama da intensidade das cores, dos contrastes e das passagens, as lutas, as contradições e os matizes de seu próprio drama interior. Quase em nenhuma parte — talvez, de fato, em nenhuma parte, salvo, notem de novo, entre os mongóis —, a pintura prevalece quando o estado de espírito medieval reina. No islã, na Europa cristã, no México, toda a arte se fixa e se joga na massa arquitetônica, onde quase exclusivamente os relevos da escultura e do baixo-relevo criam a tragédia da luz. Quando aparece um elemento que já contém em potencial os desenvolvimentos futuros da

convenção pictórica — o tapete no Oriente, o mosaico em Bizâncio, o vitral na França —, esse elemento participa da harmonia monumental e obedece inteiramente ao ritmo arquitetônico.

Esse nascimento da pintura leva-nos naturalmente a constatar um parentesco singular entre a evolução respectiva da arte dos ocidentais e dos orientais. Não só o aspecto geral é por toda parte bastante próximo quando se considera em conjunto o desenvolvimento de duas ou várias grandes escolas — etapa arquitetônica dos símbolos arcaicos, etapa de equilíbrio entre a forma plenamente desenvolvida e o mundo exterior cada vez mais consultado, etapa naturalista em que começa a dissociação —, mas, a considerar os Renascimentos ocidentais, parece que um mesmo trabalho se efetua na Ásia, mesmo incluindo a Índia, e entre os africanos, onde as formas tornam-se mais livres, mais enxutas, vistas mais pelo detalhe anedótico e pitoresco do que pelo conjunto plástico e generalizador. Coisa mais singular ainda, sensível na China e particularmente óbvia no Japão: a partir desse momento estabelece-se um estreito paralelismo cronológico entre as formas asiáticas e as formas européias. No Japão, por volta do século XV, anuncia-se um Renascimento com Sechiu, Soami e Sesson, quase inteiramente desprendido das grandes formas sintéticas da Idade Média mongol. O impulso que ele imprimiu a todas as escolas culminou, no século XVII, num classicismo bastante análogo ao da França, pelo desenvolvimento da arquitetura e dos jardins, e pela fixação do grande estilo decorativo em torno da obra de Korin. O século XVIII, com Harunobu, Ultamaro e a gravura em cores, viu florescer uma arte voluptuosa e mundana de requintada graciosidade, ao mesmo tempo que a indústria dos pequenos objetos mobiliários e a generalização do interesse pela arte e do gosto. O século XIX, enfim, assiste ao triunfo da arte naturalista e da paisagem, de que Hokusai e Hieroshige são os principais representantes. Não creio, em absoluto, em influências recíprocas, visto que o intercâmbio contínuo só começou em meados do último século, no que se refere à Europa, e já perto do seu final, no que concerne à China e ao Japão. Trata-se, antes, de evoluções paralelas, provavelmente comuns a todas as so-

cidades, e em todos os tempos, e que constituem apenas etapas necessárias do espírito em sua marcha para sua própria síntese ou sua própria dissociação. Não é estranho, por exemplo, à primeira vista, mas natural se pensarmos bem, que no seio do mesmo movimento de pintura de interior, familiar, decorativa e mundana, Kiyonobu no Japão e Leblond na Europa tenham inventado a gravura em cores a poucos anos de distância um do outro?

Por outra parte — e sobretudo — o simbolismo universal que caracteriza, à primeira vista, a arte asiática² parece abandonar os ritmos instintivos dos artistas orientais, ao mesmo tempo que o individualismo e o naturalismo. Fluxo e refluxo incessante das grandes vagas espirituais que embalam a humanidade, visto que a simbólica cristã, na Idade Média ocidental, erguia a igreja bizantina francesa em regiões onde o naturalismo tinha até então prevalecido e ainda devia prevalecer quando suas bases não assentassem mais na unanimidade dos corações. No fundo, essa vasta oscilação entre um foco de inteligência e de sentimento e outro nunca se deteve, e é somente no ápice de suas ondas que se podem apreender formas bastante distintas para definir o espírito europeu e o espírito asiático segundo suas características mais constantes e mais decisivas. O apolinismo grego já não saíra da maré dionisíaca proveniente do fundo da Ásia? E esse apolinismo, quando da expedição macedônica, não contribuíra mais do que tudo para recriar, nas fronteiras da Índia, um novo ritmo dionisíaco que o budismo iria propagar, como uma inundação irresistível, por toda a China, Indochina, Insulíndia e Japão?

A revelação progressiva desses ritmos alternativos e, por outro lado, um conhecimento mais aprofundado e uma assimilação prodigiosamente rápida das mais estranhas formas da arte do Oriente, da África e da América, tornaram essas formas muito mais próximas de nós do que supúnhamos possível quando elas se nos apresentaram. De alguns anos para cá, já não existe arte exótica. Todo homem de elevada cultura, em todas as partes do mundo, encontra facilmente um mesmo fundo intangível de humanidade em todas as imagens que

2. Ver o volume *A arte antiga*. “Introdução à arte oriental”.

nos proporcionam grupos étnicos dispersos por toda a duração dos séculos e por toda a superfície da terra. Voltaria eu hoje a escrever a página que abre o meu capítulo sobre a China? Pensando bem, creio que sim, porque ele comporta, ao que me parece, uma parcela de verdade. Vejam, entretanto, as estatuetas de terracota que se descobrem, neste momento, nos túmulos dos grandes vales amarelos e que estão tão próximas, na matéria, na estrutura, no sentimento e no espírito, das que ainda são retiradas de túmulos beócios. A arte chinesa, como a indiana, a mexicana, ou a africana, aproxima-se cada vez mais de nós, tal como se avizinhou há meio século a arte japonesa, a ponto de determinar o surgimento, em nossas pesquisas, de correntes essenciais. Não só o homem universal se revela igual por toda parte, para algumas inteligências³, mas parece que essa aproximação vertiginosa que se observa entre as diferentes formas de sua linguagem figurada não está longe — ou pelo menos é suscetível — de vir a ser o ponto de partida de uma crescente comunhão. Comunhão incapaz, creio, de suprimir qualquer dos grandes instintos que constituem as fontes do espírito, qualquer dos dramas que assinalam o crescimento deste, mas capaz de criar — pelo cinema, por exemplo — ebriedades espirituais unânimes, ainda ontem inesperadas e totalmente desconhecidas.

3. Ver o volume *A arte antiga*. Prefácio à edição de 1921.

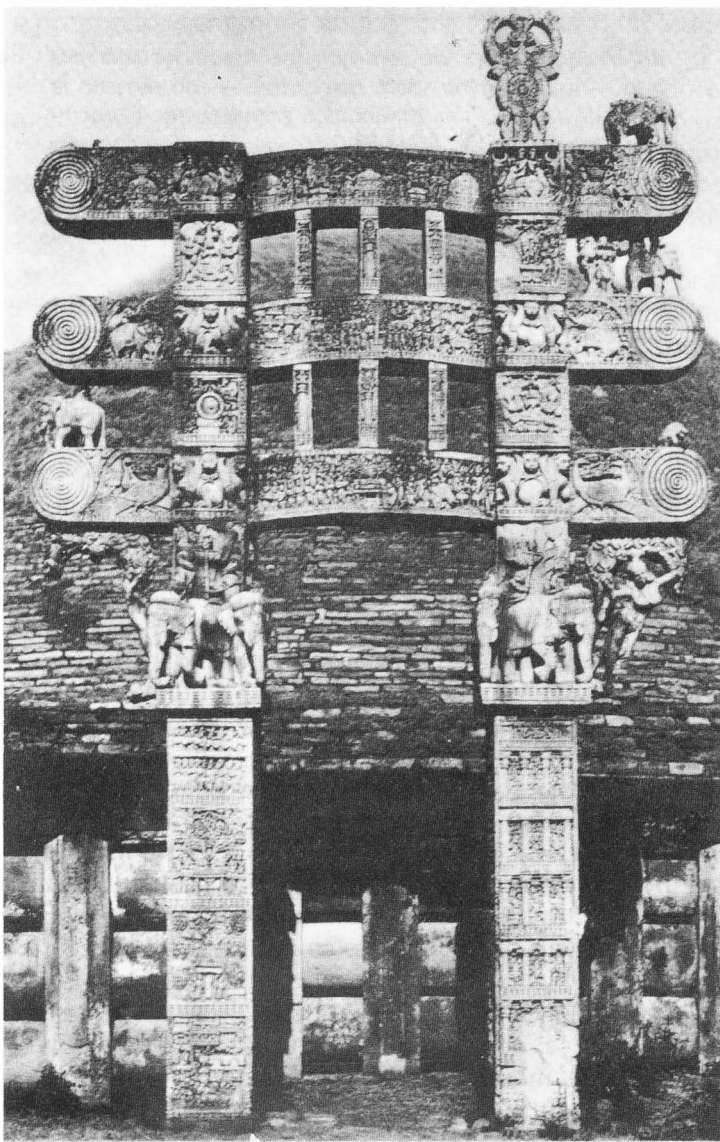
A ÍNDIA

I

No momento em que os povos do Mediterrâneo oriental inauguravam a História, também a Índia começava a viver uma vida moral superior. Mas o rumor dos hinos védicos, mil ou dois mil anos mais antigos, talvez, do que as epopéias da Grécia, elevava-se sozinho da confusão do passado. Nem um único poema de pedra, salvo alguns monumentos megalíticos cuja antigüidade se ignora, existe aí para desvendar o mistério da alma indiana antes do limiar da Idade Média ocidental, da qual parece, a princípio, mais vizinha do que das civilizações antigas.

É que as tribos do Irã, quando abandonaram os autiplanos para descerem ao longo dos rios rumo ao horizonte das grandes planícies, não encontravam por toda parte o mesmo solo, as mesmas árvores, as mesmas águas, os mesmos céus. Algumas defrontaram-se com a unidade do deserto, fonte dos absolutos metafísicos. Outras povoaram regiões de extensão mediana, de vegetação rala, de formas nítidas que as induziam à observação objetiva e à vontade de fazer florescer no espírito as forças equilibradas que tornam o universo harmonioso. Os iranianos que tinham seguido pelo vale do Ganges devem ter-se entregue inicialmente à embriaguez dos sentidos. Conservando ainda em si o silêncio e o frescor dos cimos, mergulhavam sem transição num mundo esmagador de fecundidade e de ardor.

Jamais, em nenhum ponto do globo, o homem se encon-



3. Sanchi (séc. III a.C.). Uma: porta do *stupa*. Foto Museu Guimet.

trara em presença de uma natureza tão generosa e, ao mesmo tempo, tão feroz. A morte e a vida aí se impõem com tal violência, que não havia outra alternativa senão sofrê-las tal como se apresentavam. Para escapar às estações mortas, para encontrar as estações vivas, bastava-lhe subir para o norte ou descer para o sul. A vegetação nutritiva, as raízes, as frutas, os grãos, brotavam de um solo que não se exaure. O homem estendia a mão e colhia a vida. Quando entrava nos bosques para colher a água dos grandes rios ou buscar os materiais de sua casa, a morte surgia irresistível, carregada pela correnteza com o crocodilo, escondida na mata com o tigre, rastejando sob o mato com a cobra, derrubando a proteção das árvores na marcha do elefante. No emaranhado noturno dos troncos, dos ramos, das folhas, mal distinguia o movimento da vida animal dos movimentos de apodrecimento e de flora-



4. Arte indo-helenística. Buda (séc. I a.C.).
Museu Guimet.

ção do mundo vegetal. Nascida das fermentações obscuras em que a vida e a morte se fundem, a torrente da seiva universal eclodia em frutos sãos, em flores venenosas, sobre o corpo confuso da terra.

As faces indistintas de sorriso e de crueldade que a natureza oferecia ao homem faziam cair as armas de seu espírito e de suas mãos. A possibilidade de alcançar um ideal moral através das florestas formidáveis e das tentações multiplicadas parecia-lhe tão inacessível quanto as vertentes do Himalaia, que erguia as mais altas geleiras da terra na luz azul do Norte. Aceitando a vida e a morte com a mesma indiferença, ele tinha apenas que abrir sua sensualidade para a penetração do universo e deixar subir aos poucos, de seus instintos para sua alma, esse panteísmo grandioso e conturbado que é toda a ciência, toda a religião e toda a filosofia do indiano.



5. Ellora (séc. V). Dança sagrada, *detalhe da vida de Vishnu*. Foto Louis-Frédéric-Rapho.

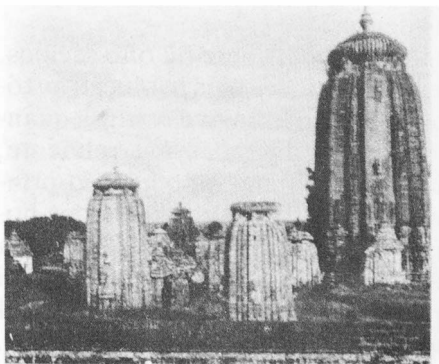
Entretanto, quando Alexandre chegou às margens do Indo, uma grande revolução social subvertia a península. O Buda Sakyamuni, um século antes, sentira a embriaguez pan-teísta inundar sua vida interior e o amor invadi-lo com a pujança dos rios. Ele amava os homens, amava os animais, amava as árvores, amava as pedras, tudo o que respirava, tudo o que palpitava, tudo o que se revolia, tudo o que tinha somente uma forma sensível, das constelações celestes à relva que pisava. Pois que o mundo é um só corpo, é preciso que uma ternura irresistível impila uns para os outros todos os elementos dispersos, todas as formas diferentes que erram através dele. A fome, o homicídio, o sofrimento, tudo é amor. Sakyamuni entregava ternamente sua carne nua à águia que perseguia um pombo.

Seja qual for o fatalismo e o sensualismo de um povo, ele sempre ouve, pelo menos uma vez no transcurso de sua história, aquele que vem verter sobre suas feridas o bálsamo do amor. Não se podia vencer o tigre, sem dúvida, os picos do Himalaia não podiam ser alcançados e os rios sagrados que dele desciam não podiam cessar de rolar em suas águas a febre e a vida. Não obstante, o aparelho social bramânico, o implacável regime de castas, que refletia de cima a baixo o rigor implacável das energias universais, foi triturado pela revolta do amor. Meio século depois da incursão de Alexandre, o imperador Açoka era forçado a acompanhar a corrente geral e a erguer 84 000 templos em comemoração de um homem que jamais falara dos deuses.

Quanto durou o budismo na Índia? Sete ou oito séculos, talvez, uma hora na vida dessas multidões cuja evolução histórica no passado e no futuro parece tão infinita e confusa quanto sua multiplicidade no espaço. A Índia, insensivelmente, retornou aos deuses védicos, ao brâmane, apoiado no príncipe, reconstruiu a pirâmide social e varreu da terra dos homens a esperança do paraíso. O budismo refugiou-se na alma de alguns cenobitas e, para lá das fronteiras da Índia, foi conquistar a Ásia. Assim, o cristianismo, nascido do ideal semítico, devia vencer todo o Ocidente, salvo os hebreus. Uma revolução não conquista o instinto fundamental do meio que a provocou.

Foi do próprio fundo da natureza indiana que o misticismo materialista ascendeu lentamente para sufocar todos os desejos de humanidade suscitados pelo budismo. Os templos com que as multidões neófitas tinham semeado o solo da Índia levavam-nas, pedra por pedra, a sofrer de novo a ritualização das crenças primitivas, que não cessavam de constituir a fonte de suas emoções. O monumento budista propriamente dito quase desapareceu da Índia. Os *topes*, grandes relicários de tijolo, talvez sejam os únicos edifícios que não são consagrados a um deus dotado de figura material. No entanto, a história do Buda, toda a sua vida que se desenrola entre animais e florestas, está esculpida no pórtico. Os *chaityas*, basílicas edificadas por volta do século I, já têm capitéis feitos de figuras animais. Quando o próprio Sakyamuni aparece no santuário, é porque seus ensinamentos estão esquecidos e o sensualismo instintivo venceu as necessidades morais.

Que importância tinha isso para as multidões da Índia? Precisavam de formas que pudessem amar. Os brâmanes não tiveram dificuldade nenhuma em vencer. Terão eles tomado consciência de sua vitória e terá a multidão miserável sentido a derrota pesar sobre sua esperança? Terá havido vitória, terá havido derrota? Não é a derrota a abdicação da verdadeira natureza que nosso meio geográfico e o imenso atavismo secreto que nos prende à própria essência da nossa história



6. Bhubaneswar (séc. VI). O grande templo.

constituíram para nós? Não é a vitória o triunfo dentro de nós dessa natureza imperecível através da qual, e somente dela, pode manifestar-se a concepção da vida que nos é peculiar? Um só templo budista foi destruído? Um só fiel perseguido? Talvez não. Na Índia, o espírito religioso domina o dogma. As marés sobem, umas após outras, e depositam nas margens algas, conchas, novos cadáveres, novas vidas palpitantes. Tudo se mistura e se confunde, o brâmane oficia nos templos budistas, venera tanto a estátua de Sakyamuni como as de Xiva, Brama e Vishnu. Um templo subterrâneo, começado logo nos primeiros tempos do budismo, ainda continua sendo escavado quando os tártaros, depois dos persas e dos árabes, impuseram o islã à metade dos indianos.

II

Para os indianos, toda natureza é divina e, abaixo do grande Indra, todos os deuses estão dotados de poderes iguais e podem ameaçar ou destronar outros deuses, deuses concretos, deuses abstratos, o sol, a selva, o tigre, o elefante, as forças que criam e as que destroem, a guerra, o amor, a morte. Na Índia, tudo foi, é ou será deus. Os deuses mudam, evoluem, nascem e morrem, deixam ou não filhos, enlaçam-se e desenlaçam-se na imaginação dos homens e nas paredes dos rochedos. O que não morre, na Índia, é a fé, a imensa fé confusa e frenética, de mil nomes, que muda incessantemente de forma, mas que é sempre a força desmensurada que leva as massas a agirem. Na Índia acontecia isto. Expulsos por uma invasão, pela fome, por uma migração de animais ferozes, milhares de seres humanos deslocavam-se para o Norte ou para o Sul. Aí, à beira-mar, ou no limiar de uma montanha, eles deparavam com uma muralha de granito. Então, entravam todos no granito, viviam, amavam, trabalhavam, morriam e nasciam na sombra e, três ou quatro séculos depois, tornavam a sair léguas mais longe, tendo atravessado a montanha. Atrás de si, deixavam a rocha vazada, galerias escavadas em todos os sentidos, paredes esculpidas, cinzeladas, pilares naturais ou artificiais perfurados, dez mil figuras

horríveis ou encantadoras, inúmeros deuses sem nome, homens, mulheres, animais, uma torrente animal agitando-se nas trevas. Por vezes, para abrigar uma pedrinha preta, como
 5 não encontravam clareiras em seu caminho, cavavam um abis-
 9 mo no centro do maciço.

É nesses templos monolíticos, em suas paredes sombrias ou em suas fachadas ardentes, que se manifesta, em toda a sua assustadora pujança, o gênio indiano. Nele faz-se ouvir tal como é a linguagem confusa das multidões confusas. Nele, o homem aceita sem combate sua força e sua nulidade. Não exige da forma a afirmação de um ideal determinado. Não encerra nela sistema algum. Extrai-a bruta do informe, tal como o informe a quer. Utiliza as depressões sombrias e os acidentes da rocha. São aquelas e estes que fazem a escultura. Se sobra lugar, acrescentam-se braços ao monstro; cortam-se suas pernas, se o espaço for insuficiente. Se um lanço de muralha desmesurado recorda a massa compacta e monstruosa rolando em encrespado tropel pelas margens dos rios, na orla das florestas, esse lanço é talhado em grandes planos puros para dele extrair um elefante. Ao sabor das concavidades, das saliências, os seios intumescem, os quadris se realçam e se quebram, o acasalamento humano ou bestial, o combate, a
 8 oração, a violência e a doçura nascem da matéria, a qual parece estar, ela própria, surdamente inebriada. As plantas selvagens poderão fazer estourar as formas, os blocos poderão desabar, a ação do sol e da água poderá corroer a pedra. Os elementos não misturarão melhor do que o escultor todas essas vidas à confusão da terra. Por vezes, na Índia, encontram-se no meio dos bosques enormes cogumelos de pedra reluzindo sob a sombra verde, como plantas venenosas. Por vezes, isolados, espessos elefantes, tão musgosos, tão rugosos, como se estivessem vivos, misturados ao emaranhado de lianas, metidos na vegetação até o ventre, submersos em flores e folhas, e que não serão mais absorvidos na embriaguez da floresta quando seus destroços houverem retornado à terra.

Todo o gênio indiano está nessa necessidade nunca satisfeita de revolver a matéria, em sua aceitação dos elementos que ela lhe oferece e em sua indiferença quanto ao destino das formas que dela extraiu. Não devemos procurar na arte



7. Ajunta (séc. II a.C. ao séc. VI d.C.). Afresco, *detalhe*. Foto Goloubew.

que nos revela esse gênio a expressão talvez imposta mas real de sua metafísica, como no caso dos egípcios, a livre expressão de sua filosofia social, como no caso dos gregos, mas sim a expressão obscura e confusa, anônima e profunda, e por conseguinte desmensuradamente forte, de seu panteísmo intuitivo. O homem já não é o centro da vida. Já não é essa flor do mundo inteiro que se empregou lentamente em formá-lo e amadurecê-lo. Ele está mesclado a todas as coisas, no mesmo plano que todas as coisas, é uma parcela de infinito, nem mais nem menos importante do que as outras parcelas de infinito. A terra metamorfoseia-se nas árvores, as árvores nos frutos, os frutos no homem ou no animal, o homem e o animal na terra; a circulação da vida movimentada e aglutina um universo confuso, onde formas surgem num segundo para desaparecerem e reaparecerem, extravazarem umas sobre as outras, palpitarem e interpenetrarem-se numa cadência de maré. O homem ignora se não era ontem a ferramenta com a qual faz surgir da matéria a forma que será, talvez, amanhã. Tudo é aparência, e sob a diversidade das aparências, Brama, o espírito do mundo, é uno. O homem, sem dúvida, tem a intuição mística do transformismo universal. À força de transmigrações, à força de passar de uma aparência a outra aparência e de elevar em si, pelo sofrimento e o combate, o nível movente da vida, sem dúvida o homem será um dia bastante puro para aniquilar-se em Brama. Mas, perdido como está no oceano das formas e das energias confundidas, saberá ele se ainda é forma, se já é espírito? Será isto um ser que pensa, um ser somente vivo, uma planta, um ser talhado na pedra? A germinação e a putrefação engendram-se incessantemente. Tudo palpita em surdina, a matéria disseminada bate como um peito. Acaso a sabedoria não consiste em mergulhar nela até o crânio para saborear a embriaguez do inconsciente na posse da força que a suscita?

Nas florestas virgens do Sul, entre a ardência do céu e a febre do solo, a arquitetura dos templos, que a fé fazia jorrar a duzentos pés nas alturas, que a fé multiplicava de geração em geração e cercava de muralhas sempre aumentadas, sempre deslocadas, não podia brotar de uma fonte menos poderosa e menos turba do que as grutas cavadas na espes-



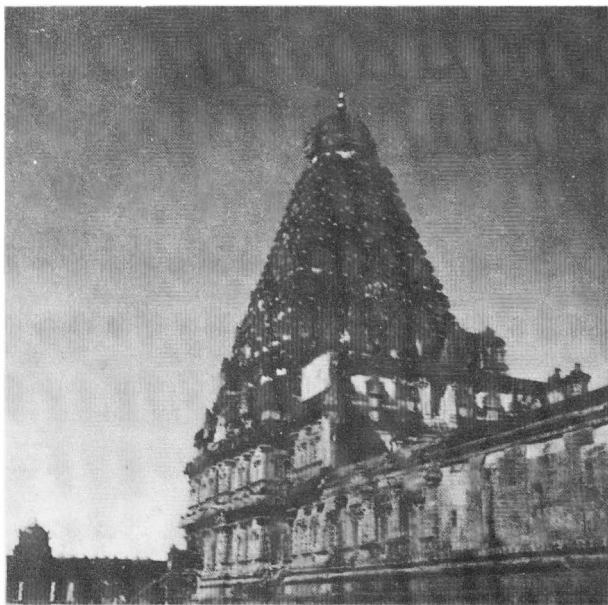
8. Mahavellipore (séc. VIII). A descida do Ganges. Baixo-relevo sobre uma parede, *detalhe*. Foto Goloubew.

6 sura dos rochedos. Eles erguiam montanhas artificiais, pirâ-
 10 mides escalonadas onde as formas rumorejavam na intrincada
 brenha das esculturas. Eriçamento de cactos, de plantas dani-
 nhas, cristas dorsais de monstros primitivos, dir-se-ia que ne-
 nhum plano presidia à construção dessas florestas de deuses
 que pareciam rechaçados da crosta terrestre como que pela
 força das lavas. Só dez mil operários trabalhando juntos e
 entregues à sua própria inspiração, mas unidos pelo fanatismo
 e os desejos, podiam sobrepor essas lajes titanescas, cinze-
 lá-las de alto a baixo, cobri-las de estátuas tão apinhadas quan-
 to as vidas da selva e sustentá-las nos ares, sobre a guirlanda
 aérea das ogivas rendilhadas e a armação inextricável das co-
 lunas. Estátuas sobre estátuas, colunatas sobre colunatas,
 múltiplos estilos mesclados, justapostos, sobrepostos, colunas
 redondas ou quadradas, poligonais, em prateleiras ou monolí-
 ticas, lisas, caneladas, escavadas ou sobrecarregadas de cinze-
 laduras com a confusão suspeita de bandos de répteis reme-
 xendo-se em círculos viscosos, de pústulas denunciadas por
 débeis palpitações, de bolhas rebentando sob as folhas espa-
 lhadas sobre uma água parada. Aí, como em toda a parte
 na Índia, tocam-se o infinitamente pequeno e o infinitamente
 grande. Seja qual for a força desses templos, eles têm o aspec-
 to de algo que brotou da terra sob o impulso de uma estação
 e, ao mesmo tempo, minuciosamente esculpido como um ob-
 jeto de marfim.

Por toda parte formas, por toda parte densos baixos-re-
 levos, desde as muralhas dos templos até seus pináculos nas
 paredes internas, com frequência no cimo de colunas onde
 toda a humanidade, toda a animalidade confundidas susten-
 tam o peso dos entablamentos e dos tetos. Tudo é pretexto
 para plantar estátuas, intumescer com figuras os capitéis, os
 14 frontões, as colunas, os altos degraus das pirâmides, as balaus-
 tradas, as rampas de escadas. Levantam-se grupos formidá-
 veis e voltam a cair, cavalos empinados, guerreiros, cachos
 humanos, erupções de corpos emaranhados, troncos e ramos
 vivos, multidões esculpidas de um só movimento, como se
 tivessem jorrado de uma mesma matriz. O velho templo mo-
 nolítico parece violentamente revolvido e projetado para fora
 da terra. Exceto em épocas mais recentes, quando modelou



9. Elephanta (séc. VIII). Cabeça colossal, *detalhe*. Foto *Werner Bischof-Magnum*.



10. Tanjore (séc. XI). O pagode. *Foto Louis-Frédéric-Rapho.*

bronzes de uma ternura, firmeza e elegância espantosas, o indiano jamais conheceu que a escultura pudesse viver independentemente da construção que ela decora. Ela parece ser uma germinação confusa sobre o corpo de uma planta fértil e generosa.

III

Mesmo do lado de fora, mesmo em plena luz do dia, essas formas estão envoltas numa obscuridade misteriosa. Os torsos, os braços, as pernas, as cabeças entremesclam-se, quando uma única estátua não possui vinte braços, dez pernas, quatro ou cinco rostos, quando não lhe são inculcadas todas as aparências de ternura e de furor por meio das quais a vida se revela. Os fundos ondulam pesadamente, como para fazer entrar na eternidade móvel da substância primitiva os seres

ainda informes que tentam emergir dela. Larvas mexediças, vagos embriões, dir-se-iam tentativas incessantes e sucessivas de partos que se esboçam e abortam na embriaguez e na febre de um solo que não pára de criar.

De perto, não se deve olhar essa escultura com a vontade ou o desejo de encontrar nela o modelado científico dos egípcios ou o modelado filosófico de Fídias, se bem que o Egito e ainda mais a Grécia levada por Alexandre tenham profundamente influenciado e talvez até revelado a eles próprios os primeiros escultores budísticos. A escultura já é encarada apenas de maneira sumária e instintiva em seus planos e suas passagens. Os procedimentos da pintura a definiriam melhor, porquanto a luz e a sombra desempenham, nesses gigantescos baixos-relevos, um papel vivo e contínuo, como um pincel que tritura e acaricia. Mas, precisamente a pintura hindu, que conserva as qualidades de materialidade da escultura, talvez seja, mais do que ela, depurada pelo espírito. A pintura é antes obra monástica, o budismo deixa nela um cunho bem mais preciso. E, mais tarde, quando chega o islamismo, a influência da Pérsia aí se faz sentir muito mais. Das grandes decorações budísticas às miniaturas muçulmanas, a espiritualização dos elementos da obra atingirá, por vezes, a mais rara, mais alta e mais humana harmonia. Não se pode situar abaixo das grandes obras clássicas a pureza dos afrescos de Ajunta, onde parecem fundir-se por um instante, no lirismo panteísta dos indianos, a irradiação espiritual das pinturas egípcias e a embriaguez moral dos velhos artistas chineses. Por uma espécie de paradoxo étnico, a grande pintura da Índia pareceria mais próxima dos ritmos lineares que preocupam, acima de tudo, os escultores egípcios ou gregos do que da própria escultura indiana, propensa a transportar para a pedra ou o metal o modelado fugidio e ondulante dos pintores. Quando se compara essa escultura com a dos operários anônimos de Tebas ou dos mestres atenienses, descobre-se nela algo de absolutamente novo e de difícil definição, a fermentação de um obscuro cadinho após a limpidez de um teorema, um modelado que é um movimento, antes de ser uma forma, e que jamais foi considerado de maneira isolada, nem mesmo em suas relações abstratas com as figuras vizinhas. São passagens

materiais que ligam as figuras entre si; elas estão sempre impregnadas de atmosfera, acompanhadas pelos fundos, semi-absorvidas pelas outras figuras, o modelado é flutuante e agitado, à maneira da massa de folhas trabalhadas pelo vento. O que modela o rochedo, o que o rola em vagalhões de tempestade, é o desejo, o desespero e o entusiasmo. Ele ondula como uma multidão arrebatada pelo volúpia e o furor. É intumescido e tenso como um torso de mulher que sente a aproximação do amor.

Movimentos e não formas, massas expressivas e não harmonias de relações ou abstrações definidas, uma imagem ébria e densa do mundo como um todo e não mais a busca de um equilíbrio entre as leis universais e as leis do espírito. Por lampejos, sem dúvida, e velada de obscuridade e de torpor, pode-se encontrar tudo nessa arte, utrapassando os limites do elemento vizinho, oprimindo-o ou sendo por ele oprimida, pode-se encontrar nela breves fulgurações de consciência e bruscos saltos do realismo mais rudimentar ao mais elevado idealismo. Ao vê-las isoladas, as figuras — sobretudo as figuras de mulheres, inúmeras, doces, religiosas, formidáveis de graça, de sensualidade, de peso carnal — esboçam a todo instante um esforço imenso e surdo, de adaptação superior à sua função humanitária, não raro, impregnado de um poderoso fervor. O homem indiano quer cinturas flexíveis



11. A dança de Xiva (séc. XII). Bronze. Museu de Madrastra.

sob o peso dos seios e dos quadris, longas formas esguias, uma só onda muscular percorrendo o corpo inteiro. Mas seu hino, repleto de ternura, perde-se no clamor universal. Ele pode adorar ao mesmo tempo Indra, o ente supremo, Brama, o criador, Xiva, o destruidor, Krishna, o redentor, Surya, a luz do dia, Lakshmi, o amor, Sarasvati, a ciência, e a horrível Kali, sentada na podridão e no sangue coalhado das vítimas, as dez encarnações de Vishnu e a multidão de heróis e monstros da imensa mitologia e das epopéias nacionais. Ravana, Sugriva, Hanumat, Ananta. Pode invocar Rama, o herói incorruptível que teria conduzido os gregos até o limiar da divindade; Rama não passa de um ídolo a mais no prodigioso panteão, um ídolo perdido entre os deuses da fecundidade e da morte. Pode avizinhar, nas muralhas, a ferocidade e a indulgência, o ascetismo e a lubricidade, as fornicações e os apostolados, pode misturar a obscenidade com o heroísmo. O heroísmo e a obscenidade não aparecem mais na vida universal do que um combate ou um acasalamento de insetos na floresta. Tudo está no mesmo plano. Por que não deixar o instinto propagar-se na natureza com a indiferença das forças elementares e varrer, em seu arrebatamento, as morais e os sistemas? O idealismo social é vão. A eternidade impassível desgasta o longo esforço do homem. O artista indiano não tem tempo para conduzir a forma humana até a sua realização. Tudo o que ela contém, ela contém em potencial. Uma vida prodigiosa a alma, se bem que embrionária e como que condenada a jamais escolher entre as solicitações confusas de suas energias volitivas e de suas energias sensuais. O homem nada mudará em seu destino final, que é o de retornar mais cedo ou mais tarde ao inconsciente e ao informe. Na fúria dos sentidos ou na imobilidade da contemplação, que ele afunde, pois, sem resistência, no abismo dos elementos.

O amoralismo da alma indiana, sua confusão, sua perturbação panteísta, distanciam-na quase constantemente das grandes construções abstratas que caracterizam o desejo dos velhos povos ocidentais. Na Índia, o olho só aprende os conjuntos passando por todos os detalhes. Enquanto no Egito, o deserto, o horizonte, o rio retilíneo, a pureza do céu, enquanto, na Grécia, os golfos sinuosos, as águas transparentes,

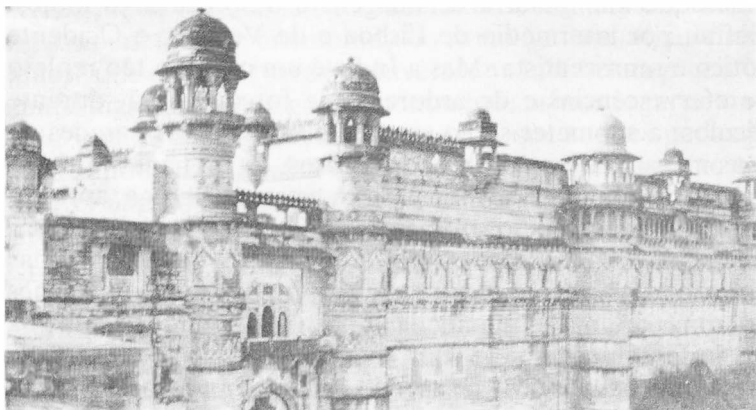
a crista nítida das colinas, tinham feito do homem um metafísico ou um filósofo enamorado do ritmo ou da continuidade sinuosa que ele observava no universo, na Índia eram precisos muitos dias para se chegar às montanhas, os rios eram demasiado vastos, demasiado barrentos para que se lhes pudesse ver o fundo, as florestas demasiado densas para que fosse possível captar de um relance de olhos a linha harmoniosa das árvores, o contorno de suas folhas, a verdadeira forma dos animais rastejantes que surgem qual um relâmpago seja para fugir, seja para causar a morte. Por toda parte a barreira intransponível da vida luxuriante, o olhar aturdido de cores e de linhas incessantemente quebradas e confundidas, lianas, flores de onde chovem poeiras cintilantes, animais listrados, jaspeados, ocelados, constelados, o espírito febril dos germes de vida e de morte rolando sob o oceano de folhas. É pela acumulação desordenada das ebriedades materiais que a alma indiana atingiu esse misticismo panteísta que todo ser sensual pode sentir subindo em suas entranhas nos instantes de amor total, quando, pela mulher que se entrega, ele pressente, num só amplexo, a presença confusa e real do universo. Não se busque na arquitetura da Índia a abstração linear exprimindo, por sua continuidade, o ritmo aparente da vida, mas a própria vida, ajuntada desordenadamente, misturada a mancheias, arrancada palpitante à pele da terra, exprimindo a unidade do mundo pela acumulação, num ponto do espaço, de tudo que a constitui, do solo povoado à solidão do céu e das montanhas imóveis à agitação dos mares.

IV

Entretanto, no Norte e Noroeste da Índia, nas regiões onde as florestas são menos espessas, as geleiras mais próximas, a selva cortada aqui e ali por grandes espaços desérticos, a síntese foi infinitamente menos instintiva, mais abstrata, portanto mais sóbria. A Grécia, a bem dizer, por aí entrara na Índia, mais tarde Roma, Bizâncio, a Pérsia, levando do fundo de sua história a lembrança da Assíria, da Caldéia, talvez do Egito; e, ao mesmo tempo que a Pérsia, o islã espiritualista,

o islã que não gostava de imagens e desprezava os ídolos. Enfim, por intermédio de Lisboa e de Veneza, o Ocidente gótico e renascentista. Mas a Índia é um cadinho tão repleto de efervescências e de ardores, que forçou o islã, durante séculos, a submeter-se ao seu gênio, a cobrir as paredes de suas mesquitas com arabescos vistosos, lótus, lianas floridas, figuras de homens e de monstros. A estatuária grega, apressadamente imitada pelos primeiros escultores, foi tão depressa esquecida quanto aprendida. A elegância inquietante das obras que ela inspirou era apenas o prelúdio das revanches próximas de uma sensualidade impossível de conter. Seduzida um instante por tanta graciosidade e razão, a Índia reservava aí seu imenso domínio no sorriso erradio das bocas, a chama abafada, a apatia, a magreza ascética dos corpos. A coluna pura que sustentava os frontões luminosos de todas as acrópoles do Ocidente e que o Norte da Índia introduziu até o Sul com o proselitismo religioso, iria afundar na multiplicação desmesurada das florestas de pedras vivas. A Índia assimilou tudo, transformou tudo, submergiu tudo sob a maré montante de sua força turbulenta. Civilizações grandiosas passavam por ela, semeavam seus desertos e seus bosques de cadáveres de cidades. Que importa! Aqui nem o tempo, nem os homens contam. A evolução questiona-se a todo instante. Como um mar, a alma hindu é eternamente móvel entre margens imóveis. Em nenhum momento se pode dizer: eis a ascensão da raça, seu apogeu, sua decadência e queda. No crisol, núcleos fundem-se, outros são líquidos e candentes, e outros frios e duros. A Índia é o enigma, o ser protético, incompreensível, sem começos, sem fins, sem leis, sem metas, misturado a tudo e, no entanto, solitário em sua embriaguez, que não pode esgotar-se.

Assim, a arte aristocrática e mais abstrata do Norte, ainda que nela se possa encontrar os indícios das civilizações mediterrâneas, da Caldéia e do Egito à Europa feudal e neopagã, permanece, no fundo, tão essencialmente indiana quanto a arte dos drávidas meridionais. Subindo do Decã na direção do Himalaia, a pirâmide arredonda-se. Na Índia central, ela é curvilínea e, se bem que ainda listrada como a pele dos tigres, é menos sobrecarregada de ornamentos e quase

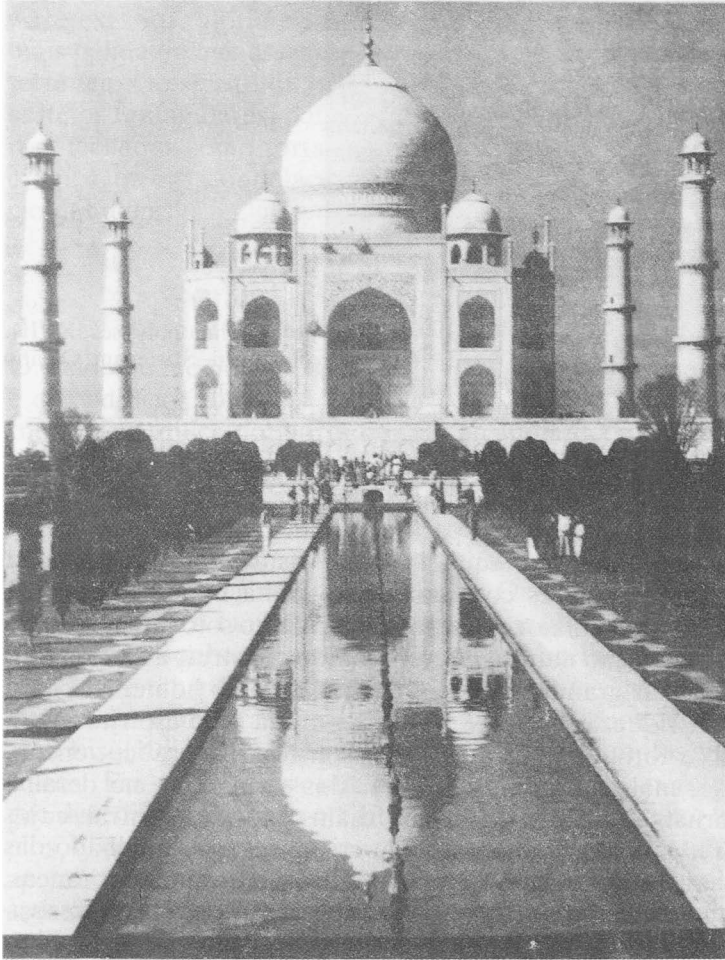


12. Gwalior (séc. XV). O palácio. Foto Louis-Frédéric-Rapho.

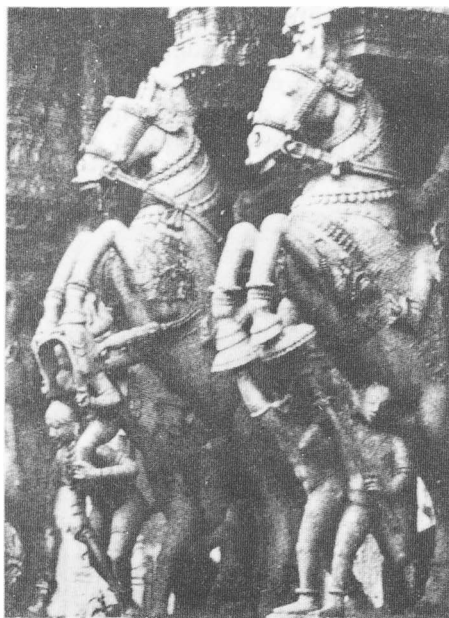
sem estátuas. No vale do Ganges, em contato com o domo persa, a curvatura acentua-se ainda mais e a abóbada, feita de lajes sobrepostas, adquire a forma do zimbório ou do quiosque sustentado por frágeis pilares. Hemisféricos, ovóides, ventrudos, adelgaçados ou inchados, poligonais ou circulares, os zimbórios, nus como os das mesquitas, ou cinzelados como as pirâmides drávidas e rematados por turbantes, parecem enormes tubérculos gordos, repletos de matéria esponjosa. Aliás, essa é uma forma desejada o tempo todo pelo sensualismo indiano. A Índia, terra das ruínas, teve que ver desaparecer inteiramente, mil anos ou mais antes da nossa era, edifícios que se assemelhavam muito a essas florestas de domos bulbosos, templos ou mausoléus, que ainda são construídos nos dias de hoje. O Ramaiana refere-se com frequência a “palácios cujos cimos brancos se encrespam em nuvens encasteladas”.

Mesmo antes que a dominação dos grão-mogóis, os imperadores tártaros, viesse, no início dos tempos modernos, impor à Índia setentrional a ordem e a paz, o templo da bacia do Ganges já possuía, apesar de sua riqueza ornamental, um caráter de equilíbrio e de unidade abstrata que nunca se encontra no Sul. O sensualismo dos indianos, que levava os escultores meridionais a penetrar nas cavernas, germina na

consciência do Norte em tragédias, em poemas, em hinos de verbo e de pedra. Contudo, embora as paredes sejam mais nuas, as formas bem mais calmas e estáveis, os silêncios 13 mais longos e a curva dos domos mais abstratamente calculada, o acolhimento do templo é mais reservado, a embria-



13. Arte indo-muçulmana (séc. XVII). O Taj-Mahal. Foto W. Suschitzky-Rapho.



14. Trichinopoly (séc. XVII).
Pagode de Sriringam. O pátio
dos cavalos.

guez mística menos pesada. No Sul, o que falava era a alma profunda da Índia, um rumor selvagem proveniente de toda a duração de um povo para explodir espontaneamente em toda a sua extensão. Aqui, a voz das castas superiores domina os coros populares com um brilho, uma majestade e uma pujança ainda maior por terem crescido no solo indiano como uma vegetação natural e terem sabido construir a síntese filosófica mais grandiosa jamais concebida pelo homem.

A riqueza sensual do Sul, depurada pelo espírito metafísico e tornada mais rara pelo espírito aristocrático, encontra-se, mal transpomos o limiar dos santuários, no detalhe da ornamentação. Os templos djaíns da Índia Central, cujos pilares lavrados como peças de cristal e cujo rendilhado das falsas arcadas erguem para o céu florestas de cúpulas brancas, também exprimem, é verdade, apesar da ciência excessivamente minunciosa de seus decoradores, uma fé viva. Mas, nas monarquias do Norte, a vaidade dos rajás recobriu o entusiasmo dos artistas com uma vestimenta de tal forma suntuosa

que ele perde, com sua nudez, o melhor de seu valor humano. Há templos abarrotados de deuses de prata e de ouro, cujos olhos são rubis ou diamantes. Na sombra, caem gotas de fogo, o manto real dos tigres, as plumagens variegadas das florestas tropicais, suas flores, a causa rutilante dos pavões, incrustam de esmeraldas, ametistas, pérolas, topázios e safiras a crosta de metal, marfim ou esmalte que cobre os pilares e as paredes. Arte exterior, glória e magnificência imóveis, e de uma luz mais pálida do que as estátuas que vivem na obscuridade subterrânea. O espírito da Índia feudal está, antes, nos grandes castelos retangulares, defendidos por altas torres, nus, austeros, fechados como fortalezas, couraçados de esmaltes policromos, ou em seus palácios de mármore branco sobre o silêncio das águas. ¹²

V

O Ocidente medieval, o Ocidente dos castelos inexpugnáveis e dos edifícios romanos, está por certo menos deslocado na Índia hierárquica do Norte do que na Índia democrática do Sul. Lá, como aqui, a abstração desce das classes dominantes para esmagar as classes miseráveis sob o símbolo petrificado de seu poderio exterior. Mas o Ocidente helênico, ao contrário, onde a abstração emanava das massas, para exprimir sua força interior pela voz dos heróis, o Ocidente helênico, o Ocidente gótico também, encontrariam muito mais os vestígios de seu sonho se avançassem na esteira da torrente de idéias que tanspõe as montanhas, os pântanos, as florestas virgens e o mar para espriar-se até a península indochinesa, até a Insulíndia, chegando a Java, que cobre de templos gigantescos. Em torno dessa misteriosa raça Khmer, sobretudo, que disseminou por todo o Camboja fortalezas, palácios e templos, absorvidos pouco a pouco pela selva, talvez a natureza, apesar da densidade da floresta, fosse menos esmagadora, as matas certamente menos ameaçadoras, as frutas mais abundantes, os rios mais piscosos, a vida mais fácil e mais farta. Além disso, o espírito metafísico e moral da China viera temperar a atmosfera agitada e sufocante da natureza tropical.



15. Arte khmer. Palácio de Angkor-vat (séculos X-XII). O desfile. Baixo-relevo, detalhe. Foto Giraudon.



Enfim, quinhentos ou seiscentos anos após o desaparecimento do budismo do Indostão, talvez por volta do século X da nossa era, o povo khmer, tal como o povo de Java, em meio ao qual a escultura decorativa da Ásia oriental, produzindo um de seus ramos mais carregados, floresceu de um extremo ao outro em monumentais baixos-relevos moventes como pinturas, onde a epopéia moral do Buda se desenrolava entre os animais, as florestas odorosas regurgitantes de frutos e de pássaros, os coros, os músicos, a graça indolente e lasciva das mulheres que rezam, dançam e povoam de sonhos abundantes o sono inebriado do deus, o povo khmer continuava sendo budista e dava testemunho de preocupações do equilíbrio moral e de harmonia quase desconhecidas dos escultores das grutas de Ellora e dos templos piramidais.

A orgia ornamental, é certo, nunca foi mais longe. Não podia ser de outro modo, pois a floresta é ainda mais densa, mais florida, mais povoada, a umidade mais quente e a febre mais estonteante. No entanto, o ornamento obedece a um ritmo esplêndido. Os entrelaçamentos de flores, de frutos, de lianas, de palmas e de plantas carnudas que vão de alto a baixo das paredes, ao longo dos montantes e frontões das portas até o cimo das altas tiaras com as quatro faces de Brahma, que substituem aqui a cúpula indo-persa ou a pirâmide drávida, harmonizam-se a tal ponto com a linha da arquite-



16. Arte Khmer. O Bayon de Angkor-vat (final do séc. XII). Dança das Apsaras, *detalhe*. Foto Giraudon.



17. Detalhe de 16

tura, que a tornam mais leve e parecem erguê-la como numa rede aérea de folhagens, de caules enrolados, de ramadas suspensas, como uma chuva silenciosa e turbilhonante de corolas e perfumes.

O escultor khmer dá uma forma a tudo o que, habitualmente, só atinge nossa sensibilidade central pelo que ouvimos, saboreamos e cheiramos. Ele esculpe os murmúrios, as luzes e os odores da floresta, o ruído cadenciado das tropas em marcha, o arrulhar profundo dos pássaros que buscam o amor, o rosnar surdo e roufenho das feras que vagam pelo matagal, o fluido invisível que corre nos nervos das mulheres que dançam quando a música ressoa e a volúpia aumenta. O coração secreto do mundo bate em tumulto e regularmente nas multidões que passam sob a ramaria impenetrável, quer cante em uníssono, quer se preparem para o massacre, para os festejos, para a morte, para a justiça, para a construção de palácios. E, nessa ordem interior que confere a essas sinfonias esculturais tanta força rítmica, tudo, entretanto, se interpenetra sem parar. A transmigração dos pensadores da Índia freme na superfície do rochedo. Formas animais e formas vegetais interpenetram-se, lianas germinam em figuras, em répteis, em pés, mãos desabrocham em flores de lótus. Mas que importa! O universo luxuriante é bom, pois o rosto divino daquele que consola aparece atrás de cada folha, pois ele amou até as serpentes. Os heróis, os elefantes, os tigres guardiões do templo, ou que orlam as avenidas, as imensas cobras de sete cabeças esquarteladas, que emolduram os frontões ou trepam ao longo das balaustradas, possuem, apesar de suas clavas, de suas garras, de seus dentes, uma cara indulgente e um sorriso acolhedor. Buda é todo amor. As forças



18. Arte khmer. Palácio de Angkor-thom (século X-XII). Figura decorativa, *detalhe*. Foto Giraudon.

da terra penetraram-no para desbrocharem em humanidade em seu ser. Assim, árvores negras repletas de sucos venenosos, ericadas de espinhos e percorridas das raízes às folhas por animais que destilam a morte, ostentam todas, em seu mais alto ramo, uma flor.

A história de Sakyamuni, de seu nascimento e de seu sono nirvânico, floresce nas paredes dos santuários. O escultor khmer enterneceu-se com o homem-deus do Oriente, assim como, aproximadamente ao mesmo tempo, o artesão gótico enternecia-se contando o nascimento e a paixão do homem-deus do Ocidente. Por toda parte sorrisos benevolentes, por toda parte braços abertos, cabeças reclinadas sobre ombros amigos, mãos juntas com doçura, impulsos de abandono e de confiança. Por toda parte o homem está em busca do homem. O espírito do mal, Ravana, com cem mãos de onde nascem plantas e ervas, com pés que caminham sobre bosques povoados de animais, o espírito do mal pode acorrer, inúmeras figuras de homens podem debater-se sob avalanches de flores, assim como o espírito assediado pelas seduções da terra. Que importa! Contra o fundo de espesso arvoredado, marcham exércitos. Rama avança através das florestas. O homem acabará por conquistar, nem que por um escasso minuto, a harmonia entre sua vida social e seus instintos mais tirânicos. Nem bestialidade, nem ascetismo. Não só os heróis da vontade estão cercados de flores amigas e apenas têm que estender a mão para colher os frutos nos ramos inclinados à sua passagem, como até mesmo guirlandas de bailadeiras nuas os aguardam na extremidade do caminho, todas diferentes, todas iguais, dançantes e quase imóveis e escandindo, ao ritmo adivinhado na música, os impulsos internos da onda que as percorre. Pela segunda vez desde a origem dos homens, o esforço intelectual e a alegria dos sentidos parecem harmonizar-se por um momento. Furtivo, sem dúvida, e mais sumário, todavia mais cheio também, mais musical, mais espesso de matéria, sobrecarregado e movente contra fundos de árvores e de flores, o modelado dos gregos parece esboçar-se aqui e ali.

Assim, eternamente equilibrada entre seu heroísmo e sua sensualidade, passando a todo instante e sem transição

do extremo amor moral à extrema embriaguez material e da mais alta aristocracia cultural às satisfações mais impulsivas do instinto, a alma indiana erra através das florestas vivas de sentimento e de sistemas, à procura da lei. Em seu conjunto, e apesar dos oásis de esperança e de frescor sentimental, ela é pessimista e cruel. Não que os homens da Índia tenham mais do que os outros a necessidade de infligir dor ou matar. São verdadeira vasa humana, cheios de fraqueza, coraçados de ferro e de ouro, arrastados ora para o amor, ora para o instinto homicida, segundo os ventos que eles respiram lhes tragam os odores das árvores, dos oceanos ou dos desertos. Em todos os casos, aí como em outros lugares, a energia mais sublime e a matéria mais bruta unem-se a todo instante. Dir-se-ia que as manifestações do instinto, projetado com toda a sua pujança na imensidade da vida, suscitam infalivelmente, nas naturezas superiores, os mais elevados sentimentos da alma. Se os sábios indianos se elevam acima do bem e do mal para conquistar a indiferença após terem sofrido muito, é porque a multidão indiana se afundava na embriaguez ou no horror de viver sem conhecer o bem nem o mal.

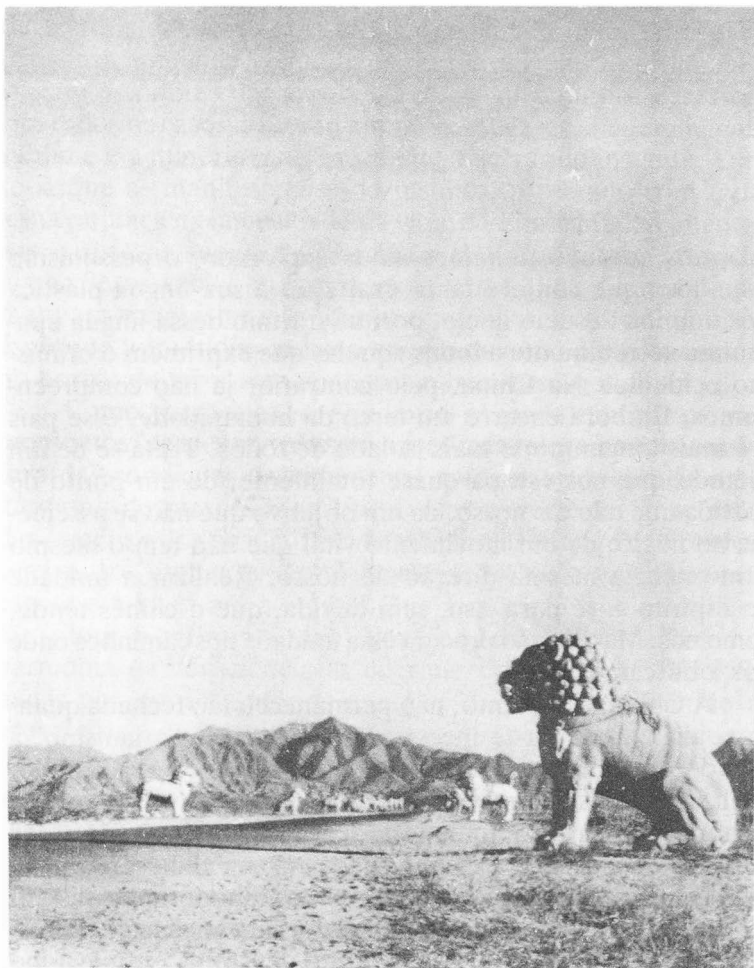
Como, para eles, o equilíbrio só pode realizar-se por momentos fugazes na vida social mediana, eles foram buscá-lo fora das condições da vida social mediana, no seio de uma harmonia desmesurada em que a vida e a morte, na ignorância das origens e dos fins, misturam suas forças iguais e não conhecem outros limites senão elas próprias. Que a vida, pois, se esgote em viver até a morte! Que a morte, e sua podridão, faça florir e reflorir a vida! Por que tentar fazer entrar na harmonia da consciência as energias da natureza? Disciplinadas por um instante, as energias da natureza tornarão a prevalecer e de novo as vontades e as esperanças do homem rolarão na embriaguez confusa de sua juventude reconquistada.

A CHINA

próprios que não tínhamos ainda explorado, o pessimismo grandioso que confere tanta exaltação à sua língua plástica nos domina desde o início, porque o ritmo dessa língua aparenta-a secretamente a todas aquelas que exprimem o otimismo ocidental. Na China, pelo contrário, já não compreendemos. Embora encerre um terço da humanidade, esse país é o mais longínquo, o mais isolado de todos. Trata-se de um método que nos escapa quase totalmente, de um ponto de partida que não é o nosso, de um objetivo que não se assemelha ao nosso, de um movimento vital que não tem o mesmo ritmo nem a mesma direção do nosso. Realizar a unidade do espírito — é para isso, sem dúvida, que o chinês tende, como nós. Mas ele não procura essa unidade nos caminhos onde nós a buscamos.

A China, entretanto, não permaneceu tão fechada quanto se diz. Misturou-se incessantemente com o arianismo, a ponto de produzir, na Indochina e no Tibete, por exemplo, civilizações mistas onde deixou que os rios de amor que se derramavam da alma hindu introduzissem um pouco de ardor inquieto e de desejos desconhecidos em sua alma séria, positiva, singela e carrancuda. Conheceu os mundos mais distantes dela, os mais antigos. Roma, há dois mil anos, comerciava com ela; a Caldéia, vinte séculos antes de Roma, ensinava-lhe a astronomia. Mais perto de nós, o islã afetou-a a tal ponto,

que vinte ou trinta milhões de chineses foram atraídos para seu deus. No século XVI, após a conquista mongol, Pequim era talvez a cidade mais cosmopolita, mais aberta do globo. Os portugueses e os venezianos aí enviavam seus mercadores, e a corte imperial fazia vir da Índia, da Pérsia e da própria Europa Ocidental artistas e homens de ciência.



19. Estrada do túmulo dos Ming (séc. XV). Foto Giraudon.

Não obstante, por mais que remontemos no passado da China, ela parece ter permanecido imóvel. Sua vida mítica terminou, talvez, por volta do século de Péricles, seu apogeu de poderio vital oscila entre os séculos V e XV de nossa era, seu declínio começa no momento em que o Ocidente vai dar forma à História. Mas cumpre efetuar um exame mais minucioso para distinguir umas das outras essas fases de sua ação. Os testemunhos materiais que nos chegam de sua época lendária não diferem muito sensivelmente dos que a China nos fornece nos dias de hoje, e seu mais vigoroso esforço só parece coincidir com a Idade Média Ocidental para demonstrar melhor, pelas passagens insensíveis que a prendem a seu passado e a seu presente, que ela jamais saiu de sua própria Idade Média e que ignoramos quando ingressou nela. Na realidade, o mundo interior dos chineses nunca se abriu para nós. Por mais que sintamos neles uma civilização social mais perfeita do que a nossa, por mais que admiremos neles os resultados de um esforço moral que foi tão grande quanto o nosso. Nem por isso os compreendemos melhor do que as formigas ou as abelhas. É o mesmo mistério, deveras assustador, quase sagrado. Por que somos assim, capazes de conceber tão-somente nosso próprio modo de associação e nosso próprio mecanismo de raciocínio? Se o chinês é superior a nós, se é inferior, é impossível dizer, e o problema, assim colocado, não tem sentido. O chinês seguiu uma evolução que nós não seguimos, ele constitui um segundo ramo da árvore humana, que se afastou do primeiro sem que possamos saber se suas ramificações voltarão a juntar-se.

O mundo indo-europeu dirige-se para o futuro com todo o seu instinto. O mundo chinês volta-se para o passado com toda a sua consciência. Aí está o abismo, talvez intransponível. Aí está todo o segredo da força de expansão do Ocidente, do hermetismo da China, da estranha impessoalidade de sua linguagem figurada. Tomada em bloco, ela não manifesta qualquer mudança no tempo, qualquer movimento no espaço. Dir-se-ia que é a expressão de um povo de velhos, ossificados desde a infância. Nunca é a si, mas a seu pai, a seu avô e, para lá de seu pai e de seu avô, ao povo imenso de cadáveres que o governa desde o fundo dos séculos, que o

chinês pede, não a lei, mas a receita de sua adaptação ao meio, aliás pouco móvel, que a natureza lhe proporcionou.

A primeira vista, é o Egito, sua imobilidade geológica e agrícola, sua arte impessoal, coletiva, hermética, abstrata. Mas o Egito é inquieto, não pode abafar a chama que se expande involuntariamente do centro da matéria que ele trabalha com amor. Um invencível idealismo o impele para um futuro que não quereria ver. O chinês, sob a ação do exterior, também evoluiu, sem dúvida, mas em torno do mesmo ponto fixo. Manteve-se prático e voltado para si mesmo, estreitamente realista, carente de imaginação e, no fundo, sem desejos. Ao passo que o povo egípcio sofre a dominação do sacerdote e busca esquecê-la explorando a vida em profundidade, o chinês aceita sem revolta a tirania, aliás benévola, do mandarim, porque ela em nada prejudica a satisfação antiquada de seus gostos. Pelo menos, nada conhecemos das evoluções imemoriais que o devem ter levado a esse estado de espírito. Confúcio, de uma vez por todas, regulamentou a moral, que permaneceu fixada em fórmulas bastante acessíveis e se mantém na rotina tradicional pelo respeito incontestado, dogmatizado, ritualizado, cego, que se deve aos pais, aos pais dos pais, aos pais mortos de seus ancestrais. O movimento ascensional que caracteriza para nós a vida e nos impede de sustá-la numa forma definida, cristalizou-se, no caso do chinês, numa forma que talvez nem sempre seja semelhante a si mesma, mas através da qual é possível remontar ao mesmo princípio e que esse mesmo princípio determina em seus mais ínfimos detalhes. O chinês contenta-se com isso, compraz-se nisso, não sente a menor necessidade de buscar outros. No fundo, se ele permanece imóvel, é porque possui um excesso de virtudes nativas e porque sua imaginação se atrofia por nunca ter de reagir e de lutar. Acolherá sem dificuldade os ensinamentos morais do budismo, mais tarde do islamismo, porque eles estão quase de acordo com o essencial daqueles que Confúcio lhe forneceu, até no nirvanismo de um e no fatalismo do outro, que lhe permitirão adormecer na indiferença as veleidades de revolta que ele poderia ter.

Por mais longe que possamos remontar na extrema infância da China, ela já está solidificada em algumas abstrações



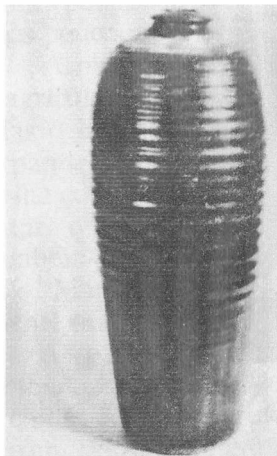
20



21

20. Época Chang (séculos XVIII-XII a.C.). Cuba daiban. Bronze. Museu Cernuschi, Paris. *Foto Giraudon.* — 21. Época Tchou (séculos XII-XI a.C.). Trípode. Terracota. Museu Cernuschi, Paris. *Foto J.-A. Lavaud.*

metafísicas e algumas entidades morais de que decorrerão, daí em diante, todas as suas formas de expressão. O ariano vai do concreto ao abstrato; o chinês, do abstrato ao concreto. No ariano, a idéia geral é o florescimento da observação objetiva e a abstração é sempre um devir. No chinês, a idéia geral parece anterior ao estudo objetivo do mundo, e os progressos da abstração detiveram-se bruscamente a partir do instante



22. Vaso estriado ao torno (séc. IV).
Museu Cernuschi, Paris. Foto J.-A.
Lavaud.

em que uma lei moral suficiente para manter o vínculo social se apresentou ao filósofo. No Ocidente, o símbolo provém da vida e dela se desprende pouco a pouco, através de generalizações progressivas que se ampliam incessantemente ou tornam a evoluir a partir de outras bases. Na china, o símbolo governa a vida e a encerra por todos os lados.

A realidade sempre em devir que o ocidental deseja, a conquista idealista que o tenta, a tentativa de ascensão do homem à harmonia, à inteligência e à moralidade, são coisas que o chinês não parece imaginar. Ele encontrou — pelo menos acredita ter encontrado — seu modo de sociabilidade. Por que mudaria? Quando denunciemos sua falta de idealismo, talvez não façamos mais do que constatar que o seu velho ideal já realizou desde há muito suas promessas e desfruta do privilégio ímpar de se manter na cidadela moral de que soube apoderar-se enquanto tudo se exaure, se decompõe e se reforma à sua volta. Seja como for, nunca o veremos abordar a forma com o desejo de fazê-la exprimir, como toda a arte antiga e renascentista, o esforço de adaptação intelectual e sensual do ser humano à natureza que o cerca, mas sempre com a vontade de extrair dela um símbolo tangível de sua adaptação moral. Visará sempre a expressão moral,

e isso sem pedir ao mundo que lhe forneça outros elementos além dos que sabe muito bem de antemão nele encontrar, sem pedir aos gestos que traduzam novas revelações. A moral será cristalizada numa atitude premeditada, assim como estará cristalizada nas sentenças que o guiam. O chinês só terá que folhear a natureza, como quem folheia um dicionário de fisiologias e de formas próprias, para fixar os ensinamentos dos sábios mediante suas combinações. A perturbação sensual já só o atinge de surpresa, quando estuda com demasiada atenção os elementos da transposição plástica, e sua ciência da forma, divorciada de todo e qualquer vínculo material, já não lhe serve mais que para definir abstrações. A arte imóvel demonstra verdades adquiridas, em vez de constatar novas intuições.

Em suma, o chinês não estuda a matéria do mundo para pedir-lhe que o instrua. Estuda-a quando se lhe torna necessário objetivar suas crenças, a fim de prender a elas com maior firmeza os homens que as compartilham. É verdade que ele dota esse estudo de incomparáveis dons de paciência, tenacidade e lentidão. As hesitações antigas dos primeiros artistas chineses nos escapam... Dir-se-ia que, durante dez ou vinte séculos, eles estudaram em segredo as leis da forma, antes de solicitar à forma que exprimisse as leis do espírito.

II

Na China, a expressão plástica é uma espécie de grafismo convencional análogo à escrita. Os primeiros pintores chineses, os monges budistas que, no decorrer dos mesmos séculos em que os monges cristãos recolhiam os destroços do espírito antigo, cultivaram em seus mosteiros a flor única do elevado idealismo que floresceu durante trinta séculos nessa terra imutável, os primeiros pintores chineses eram também escritores. Não havia outros pintores a não ser os poetas, que pintavam e escreviam com o mesmo pincel e comentavam reciprocamente o poema e a imagem interminavelmente. Os sinais ideográficos, que exigiam uma vida inteira para serem aprendidos e se revestiam de uma espécie de beleza espiritual que



23. Época Wei (séc. V). Divindade Kwan-Yn. Museu Cernuschi, Paris.
Foto J.-A. Lavaud.

os artistas captavam na tenuousidade, espessura ou complexidade dos arabescos negros com que cobriam o papel branco, levaram-nos, pouco a pouco, a manejar o pincel molhado em

nanquim com uma prodigiosa desenvoltura. Quando a poesia, nascida da mesma corrente sentimental que a pintura, sentiu a calma e o frescor do mundo em torno dos mosteiros isolados em pequenos vales das montanhas, os pintores que a comentavam lançaram sobre ele o primeiro olhar inocente que a filosofia tradicional permitiu aos artistas chineses. A paisagem, esse instrumento de libertação e de conquista, surgiu-lhes subitamente. E a alma búdica neles encontrou, nesse momento, sua expressão mais serena⁴.

Nunca os pintores chineses, apesar de sua forma breve, lograram ir tão longe quanto seus alunos, os artistas do Nipon, na estilização esquematizada da natureza. Não se tratava de decorar casas ou templos. Eles ilustravam poemas para si mesmos, com aquele sentimento ao mesmo tempo profundamente doce e profundamente egoísta do anacoreta que alcançou o apaziguamento passional. A agitação das cidades não os atingia. As imagens que eles desenhavam na seda com uma minúcia incansável, ou que faziam nascer lentamente das manchas de tinta que o pincel esmagava sobre o papel de arroz, com freqüência não exprimiam outra coisa que a paz interior do filósofo folheando os escritos dos sábios em meio às árvores indulgentes ou à beira das águas puras. Não ouviam outros ruídos senão o das cachoeiras na montanha ou do balido dos rebanhos. Gostavam das horas indecisas, do clarão das noites de luar, da hesitação das estações intermédias, das brumas que sobem ao alvorecer dos arrozais inundados⁵. Tinham adquirido um frescor de alma semelhante ao da manhã, com que a passada se inebria.

É quase impossível considerar a pintura chinesa segundo essa curva harmoniosa que assegura a quase todas as escolas, em seus primórdios, a aparência de uma concentração sintética de todos os elementos da obra; mais tarde, do desenvolvimento progressivo destes numa expressão equilibrada; ainda mais tarde, de sua desordem e sua dispersão. Segundo o lugar, segundo as circunstâncias, o aspecto de um século mudará. O hieratismo budístico, por exemplo, não aparecerá aqui. E ali, prolongar-se-á até o limiar do mundo moderno,

4. e 5. M. Paléologue, *L'Art chinois*.

isolado em alguma região distanciada dos centros de vida, ou então segregado no fundo de algum claustro bem fechado, do mundo circundante que vive e palpita. Por vezes, são necessários duzentos anos para que uma província se anime e obedeça aos sentimentos de outra que já os esqueceu. Entre os tibetanos, isso é constante, mas também é mais explicável. A Coréia, por exemplo, atrasa-se sempre em relação à China, ao passo que o Japão, que queima etapas, é perfeitamente capaz de imitar à sua maneira uma forma desaparecida da China há mais de dez séculos ou apenas nascente hoje. O Tibete impregna-se da Índia, o Turquestão da Pérsia, a Indochina do Camboja e do Laos. Mesmo na China ocorre o mesmo, segundo a dinastia, a escola, a região e a religião. Como em toda a parte, quase imutável no espaço e no tempo, só a arte budística, evidentemente mais enfraquecida à medida que a fé declina, permanece distinta de tudo o que não é ela mesma, distinta e distante, linguagem simbólica do infinito e do universal, luz espiritual concentrada numa forma humana sentada e emanando inesgotavelmente de todas as suas superfícies.

Se se considerar a pintura chinesa em massa e em seu conjunto, e não levando em conta as tentativas locais de emancipação, as sobrevivências artificiais de submissão, a confusão geral de seu desenvolvimento, pode-se dizer que talvez quinze séculos tenham transcorrido antes que o egoísmo chinês consentisse em desprender-se da vida contemplativa para descer até a torrente onde o martim-pescador espreita sua presa, ou em acercar-se furtivamente do galho sobre o qual o rouxinol, gelado pela madrugada, solta seu último soluço arrepiando as penas, ou em observar o melro que saltita na neve. Foi somente sob os Ming, nos séculos XIV e XV, que os pintores chineses olharam com mais atenção para os pássaros, os peixes, as flores, como se quisessem legar ao Japão, que lhes pedia que o instruissem, a incomparável ciência com que os tinham armado dois ou três mil anos de observação prática e imediatamente interessada. Com uma facilidade desconcertante, eles desdenharam nesse momento a linguagem convencional que fizera a glória de sua arte, a liberdade disciplinada que lhes permitia exprimir as abstra-



24. Época Wei (séc. V). Grutas de Yunkang. O grande Buda. *Foto Mission Ed. Chavannes.*

ções sentimentais contanto que respeitassem e exaltassem as leis da harmonia, e só elas.

Fora dos pássaros, dos peixes, das flores, das coisas que é preciso segurar entre os dedos para descrevê-las, fora dos retratos diretos, puros e nítidos, cuja penetração cândida surpreende, fora dos biombos bordados e das pinturas decorativas que fremem de batimentos de asas, a grande pintura chinesa invade-nos à maneira de ondas musicais. Ela desperta sensações íntimas e vagas, de uma profundidade sem limites, mas impossíveis de situar, que penetram umas nas outras e se avolumam pouco a pouco para nos conquistar inteiramente, sem nos permitir que lhes apreendamos a origem e o fim. As formas chinesas pintadas ainda não parecem ter saído da vasa primitiva. Ou dir-se-ia, ainda, que surgiram através de uma camada de água tão límpida, tão calma, que não perturbaria seus tons após mil anos retidos e imobilizados sob a sua superfície. Pólen das flores, nuances indecisas da garganta



25. Época Wei (séc. V). Grutas de Yunkang. Baixo-relevo sobre rocha. Foto Mission Ed. Chavannes.

dos pássaros, cores sutis que provêm, com seu próprio amadurecimento, da profundidade dos frutos, as sedas pintadas da China nada têm a ver com o objeto. São estados de alma em presença do mundo, e o objeto é apenas um símbolo, aliás profundamente amado, que sugere esse estado de alma segundo a maneira como ele se comporta e se combina com os outros objetos. A transposição é completa e constante. Ela permite-lhes pintar, ou melhor, evocar coisas jamais vistas — fundos submarinos, por exemplo — com uma poesia tão profunda, que cria a realidade. Assim, numa tela do tamanho de um guardanapo, onde, na neblina matinal, uma garça real alisa as penas, o espaço imenso é sugerido. O espaço é o cúmplice perpétuo do artista chinês. Ele condensa-se em torno de suas pinturas com tanta lentidão sutil, que elas parecem emanar dele. Eles pintam seus negros e seus vermelhos com uma poderosa doçura, como se os destacassem pouco a pouco da pátina de âmbar escuro que parecem ter previsto e calculado. Crianças brincam, mulheres passeiam, os sábios e os deuses conversam, mas nunca é isso o que se vê. Ouvem-se melodias serenas que caem no coração em ondas de serenidade.

A serenidade, infelizmente, consome-se tão depressa quanto o entusiasmo, pois, tal como este, ela é o esforço. À medida que se distanciavam das origens e para criarem o estado mental que os sábios tinham prescrito, os artistas chineses chegavam a pedir ao vinho o entusiasmo artificial de que nascia, segundo a dose absorvida e a orientação do espírito, o arrebatamento, a alegria, a ironia, a própria serenidade. À força de serem senhores de si mesmos, esmagavam em si a vida. De século em século, com a lentidão estranha que caracteriza sua ação, a pintura dos chineses, colocada a seu serviço pela corte imperial desde o momento em que saiu dos mosteiros, seguiu a evolução de suas outras linguagens com uma obstinação ainda mais perigosa para si mesma por ter de continuar sendo, se quiser viver, a mais individual de todas. Ela desenvolveu-se numa atmosfera quase irrespirável de fórmulas, regras e cânones com que se encheram vinte mil obras, códigos, histórias, listas de praticantes e nomenclaturas, quadros, coletâneas técnicas, que transformaram a arte de pintar



26. Época Sui, Bodisatva (589-618), *detalhe*. Museu Cernuschi, Paris. Foto J.-A. Lavaud.

numa espécie de ciência exata e fizeram nascer milhares de imitadores e de plagiários dotados de incrível habilidade. Ela retornou às suas origens gráficas ao criar enormes volumes de modelos onde se podiam encontrar formas desenhadas em todos os seus detalhes e sob todos os seus aspectos, e que não deixavam ao pintor mais que um trabalho de agrupamento. O vício capital da escrita chinesa, que susta o desenvolvimento do espírito ao dificultar a troca de idéias e precipita a abstração no sentido da sofística pueril, reaparecia na expressão derradeira da arte que ela tinha dotado de seu primeiro instrumento técnico. Assim, o mundo objetivo, demasiado esquecido, se vingava. A embriaguez do espírito desembaraçado de todos os entraves é proibida ao homem que perdeu o direito de buscar formas de equilíbrio diferentes daquelas que o ancestral realizou para seu repouso.

III

É, ao mesmo tempo, a âncora em que a alma chinesa se prende e seu escolho. Sua arquitetura de luxo, os pagodes, os palácios, revelam-no com total clareza. Tudo aí é preconcebido, artificial e feito para a demonstração de certo número de regras imemoriais de metafísica e de bom senso. A faiança e o esmalte dos tetos, os azuis, os verdes, os amarelos cinti-

lando ao sol sob o véu sempre suspenso da poeira, existem sobretudo para alegria dos olhos, embora cada um deles simbolize um fenômeno meteorológico ou as florestas, as lavouras, as águas, um fragmento do manto terrestre. E se tudo é azul nos templos do céu, tudo vermelho nos templos do sol, tudo amarelo nos templos da terra, tudo branco azulado nos templos da lua, é para estabelecer entre as harmonias sensuais e as harmonias naturais uma solidariedade íntima e contínua onde a serenidade do coração se fixa, se imobiliza e demonstra para si mesma sua certeza e sua necessidade. No entanto, sob a grande necessidade de calma e de unidade, o fetichismo e a magia afirmam pacientemente seus direitos. A orientação do edifício, o número sempre ímpar dos tetos sobrepostos e de pontas levantadas, reminiscência das tendas mongóis, os sininhos tilintando à menor brisa, os monstros de terracota sobre as cornijas rendilhadas, as máximas morais pintadas por toda parte, os recortes de madeira dourada, todo esse conjunto em forma de moitas de espinhos, essas cristas, essas arestas, essas formas eriçadas e dotadas de garras, tudo isso corresponde à preocupação constante de atrair ou afastar de sua casa e das casas vizinhas os gênios do vento e da água. O mesmo ocorre com os grandes parques artificiais, onde todos os acidentes do solo, montanhas, rochedos, regatos, cascatas, bosques, são imitados até a mania, como se os chineses, que nunca mudam, fora das cidades, o aspecto primitivo da terra natal, testemunhassem o respeito que ela lhes inspira torturando-a até reduzi-la à medida do luxo humano.

É um povo mais submisso do que religioso, mais respeitoso do que entusiástico. Não que lhe falem deuses, não que descreia da realidade destes. Os que se dizem discípulos do profundo Lao-Tsé, os taoístas, introduziram entre os chineses tantas divindades talvez, quantas as que nascem e morrem diariamente na terra indiana. Entretanto, todas essas crenças, que só traduzem, aliás, por práticas de superstição popular, se confundem, se penetram, até coexistem quase sempre no mesmo indivíduo. No fundo, seja ele budista, taoísta, muçulmano ou cristão, o chinês crê no que foi aconselhado a crer, sem sentir a grande necessidade mística de aumentar, modificar ou impor sua fé. Seus deuses são abstrações deveras

positivas: a longevidade, a riqueza, a sensualidade, a literatura, a caridade são demônios, gênios protetores ou hostis; os espíritos da terra, do céu, do mar, das estrelas, das montanhas, das cidades, das aldeias, dos ventos, das nuvens, das águas correntes, também são sábios e letrados heroicizados. Mas não têm outra importância. Embora se mantenha bem comportado, embora observe o respeito filial, obedeça aos ancestrais, ao imperador e aos mandarins que o representam, embora tenha o cuidado de orientar sua casa de maneira a não incomodar os espíritos e a preservar suas moradas aquáticas, aéreas ou subterrâneas — o que revela nele o higienista, o meteorologista e o agricultor —, o chinês não tem a menor dúvida de que todos esses espíritos o olham com benevolência. Nenhuma inquietação o mortifica profundamente. Ao extinguir-se o desejo, extingue-se o remorso, mas também o sonho.

O que se acrescenta a esse longo hábito de disciplina e de obediência moral é a paciência. O chinês investigou tão demoradamente as formas antes de permitir-se imprimir na matéria o símbolo de suas abstrações, que todas estão definidas em sua memória por suas características essenciais. Para chegar até a lei, afastamos sem hesitar, quando o lampejo da intuição nos ilumina, todos os acidentes que a dissimulam. Os chineses, pelo contrário, reúnem-nos, catalogam-nos e utilizam-nos a fim de demonstrar a lei. Suas audácias só podem chocar aqueles que não conhecem sua ciência. Já que a abstração está sustada, para torná-la mais evidente poder-se-á dobrar, desviar, torturar a forma em todos os sentidos, sulcar o rosto de rugas que ferirão o esqueleto, armar a boca com cem dentes e os ombros com dez braços, dotar a cabeça de um crânio monstruoso, fazer um rosto caretear, os olhos saírem das órbitas ou cavarem-se, acentuar o riso ou o pranto até os rictos mais improváveis, dispor os seios flácidos sobre a gordura dos ventres sentados, contorcer o tronco, os braços, as pernas, cruzar os dedos como ramos de vinha. Poder-se-á fazer rastejar sobre as cornijas, esquarterar nos estandartes de seda amarela ou erguer no limiar de palácios todo um exército de dragões heráldicos, de fênix, de licornes, de quimeras tortuosas, que talvez não representem mais do que

uma longínqua lembrança, transmitida pelas velhas lendas, dos últimos monstros primitivos perdidos entre os primeiros homens. É esse espírito que impele os letrados a obedecerem aos rituais até não terem mais do que gestos estudados, os historiadores a deformarem a história a fim de forçá-la a enquadrar-se em seus sistemas, os jardineiros a torturarem as árvores e fabricarem flores, os pais a tritурarem os pés de suas filhas, os carrascos a retalharem os homens. A moral tradicional preferirá esmagar a vida a adotar seu livre movimento.

Mas também, quando a vida concorda com a moral, quando a emoção e a vontade se conjugam, quando as entidades de bondade, doçura e justiça habitam naturalmente o espírito do artista, quanta bondade, quanta doçura, quanta justiça, nos rostos e nos gestos dos deuses! Para combater e fazer esquecer a serenidade dos grandes budas de madeira dourada, sentados em seus leitos de lótus, as mãos abertas, a face iluminada de paz e irradiando na penumbra do santuário o absoluto que os penetra, a arte taoísta colhe na vida tudo o que pode nela encontrar em termos de expressões cativantes, o sorriso divino e a dança das mulheres, a bondade astuta dos sábios, a alegria pueril dos eleitos, a jovialidade indizível onde se banha a trindade da felicidade. Uma estranha doçura emana de todos esses bibelôs de madeira e de marfim, de jade e de bronze, que povoam os pagodes e atravancam as bancas com tabuletas de papel pintado que se enfileiram ao longo das ruas barulhentas onde se amontoa o lixo humano. Na verdade, o filósofo extinguiu inteiramente, no coração desse povo filósofo, a inquietação que tortura, mas que, com tanta freqüência, faz subir mais alto. Que importa! Lá onde ele está, possui a força daquele que sabe pouco mas tem certeza do que sabe. Essa paz, sem dúvida, é um tanto hipócrita, essa ausência de preocupações, essa ausência de sonhos, talvez tenha, no fim das contas, algo de irritante e mesmo de doentio. Mas lemos nela tamanha certeza de honestidade, que nos sentimos ligados aos homens que deram de sua vida moral essa expressão tão singular, pela própria essência da natureza humana, em que a luta incessante tem por origem a aspiração ao aprimoramento. O estranho é que a



27. Época Tang (618-906). Estatueta. Terracota. *Foto Archives photographiques.*

beleza esteja, para nós, nessa mesma luta e que os chineses a encontrem na vitória antiga que seus antepassados obtiveram para eles. Eles descrevem seu entusiasmo obstinado e desprovido de lirismo para aqueles que lhes proporcionaram para sempre o repouso da consciência. E o peso desse repouso que sentimos em sua arte.

Pois aí está o mistério dessa alma superficialmente tão complexa, mas infinitamente simples no fundo. Uma ciência tão segura da forma que pode levá-la a fazer com toda lógica caretas até um grau impossível, mas que também pode, quando se ilumina num relâmpago de emoção ou se encontra em presença da necessidade de construir uma obra duradoura e imediatamente útil, atingir a beleza essencial e profunda. Não se deve acreditar que a seus parques artificiais faltem frescor e silêncio, nem que as estranhas flores que neles se cultivam não resumem, na torrente de suas sinfonias triunfais, todo o Oriente, desde os recifes de coral até os colares de pérola, desde os suntuosos brocados de seda que estendem o vermelho ou o azul dos dragões heráldicos sobre o amarelo imperial salpicado de flores até os esmaltes furta-cores e turvos, desde os poentes e os nascentes de astros nas nuvens de pó até a limpidez dos céus varridos pelas águas. Sobretudo, não se deve acreditar que falte ciência e solidez à arquitetura chinesa, embora seus espécimes mais antigos, dada a fragilidade dos materiais, não sejam muito anteriores ao século X. Para garantir os edifícios contra o calor e a chuva, eles sabem dar inclinação e bordas salientes aos telhados, que sustentam mediante combinações de vigamentos desmontáveis, fortes e leves como criações naturais. Eles sabem, sobretudo, como os romanos e todos os velhos povos do enorme continente maciço onde se alternam os grandes picos, os grandes desertos, as grandes florestas, os grandes rios, dar a seus edifícios utilitários, pontes, portas triunfais, arcos gigantescos, muralhas ameaçadas e imensas fechando as planícies e escalando as montanhas, essa aparência pesada ou aérea, mas sempre grandiosa e firme como o pedestal onde assentar a nossa certeza de ter cumprido todo o nosso esforço. Como os velhos escultores do vale do Nilo, os chineses também animaram o deserto com avenidas de colossos, de um modelado tão



28. Pintura de Tuen-Huang (séculos IX-X). Monge oficiando. Museu Cernuschi, Paris. Foto J.-A. Lavaud.

vasto e tão sumário que parecem estar presentes desde toda a eternidade no meio dos ermos e resumir em sua estrutura compacta as ondulações das areias até os contrafortes dos montes e a esfericidade do céu sobre o círculo das planícies.

IV

Se, na época em que Marco Aurélio lhe enviava embaixadas, a China não tivesse feito a estranha tentativa de talhar nas paredes do templo de Hiao-tang chan, as silhuetas planas que parecem sombras numa parede; se, por outro lado, não se comesçassem a conhecer algumas figuras arcaicas que remontam pelo menos ao início da nossa era, poder-se ia acreditar,

e acreditou-se por muito tempo, que ela não esculpiu uma só pedra antes de os conquistadores das províncias setentrionais terem trazido, no século V, o contágio moral da religião do Buda. Na China, como na Índia, a torrente que manava dos corações cheios de esperança escavou as montanhas e submergiu os rochedos. Quando ela retrocedeu, deixou figuras colossais, rostos puros de olhos baixos, gigantes sentados, as duas mãos cruzadas e abertas, procissões imponentes sobre os quais se agitavam folhas de palmeira e leques, dez mil deuses sorridentes, silenciosos e amáveis que habitavam nas trevas⁶. As falésias eram esculpidas de alto a baixo, todas as fendas da rocha tinham paredes vivas, o fulgor do espírito caía dos pilares e das abóbadas atacadas ao acaso das saliências e das concavidades. Cem escultores trabalhavam na sombra para modelar sucintamente a mesma estátua gigantesca, e era tanta a unidade e a força da energia criadora que os animava, que o monstro divino parecia sair apenas de duas mãos, de uma só inteligência, ser como um longo grito de amor que um único peito prolongava através dos tempos. E talvez tenha sido aí que a escultura búdica atingiu a expressão suprema de uma ciência da luz que não se assemelha a nada do que encontramos mesmo entre os maiores escultores. A luz não parece confundir-se, como no Egito, por exemplo, com os planos da estátua para sutilizar-lhes as passagens e os perfis. Dir-se-ia que a luz flutua em torno dela. A forma

24

6. Os templos monolíticos de Ta-tong fu, de Long-men, de Kong, foram descobertos por Ed. Chavannes, durante suas admiráveis e fecundas explorações de 1907. Agradeço-lhe calorosamente ter-me autorizado a reproduzir as inúmeras fotos que trouxe e das quais, por falta de espaço, só pude utilizar algumas (*nota da 1ª edição*).

Foi graças a Charles Vignier que pude remanejar completamente a ilustração deste capítulo para a presente edição. É a ele que devo as informações sobre a origem e a cronologia que me permitiram reorganizá-lo, na medida do possível, considerando que a arqueologia chinesa está apenas saindo de sua fase embrionária. Que esse raro espírito me desculpe se não ousei empregar, para agradecer-lhe, as fórmulas habituais. A atitude distante e um tanto irônica da sabedoria chinesa exerceu sobre a educação de sua sensibilidade uma influência por demais fascinante para que possa hesitar em reconhecer um reflexo dela nos sentimentos afetuosos que por ele sente este seu indigno aluno de sinologia (1921).

parece nadar, ondular sob a luz. Como uma onda que passa, sem começo nem fim. Mas isso é especificamente budístico, comum a essa escola dos conquistadores do Norte, aos estátuários da Índia e da Coréia, do Japão e do Camboja, do Tibete e de Java. Comum a toda essa estranha estatutária internacional budística, onde a influência grega é sempre manifesta na pureza nervosa dos perfis ocidentalizados, na harmonia das proporções, no objetivismo resumido e idealizado pela inteligência. A China propriamente dita quase não participou do ato de fé que o invasor oriundo dos altiplanos da Ásia Central afirmava em seu território. Sem dúvida, apenas por um instante consentiu em abandonar-se à ilusão suprema dos paraísos prometidos. O povo mais propenso à reflexão, mas, talvez por causa disso, o menos idealista de toda a História, só cederá com relutância ao arrebatamento geral que proporcionou a toda a Ásia Oriental essa arte impessoal, secreta e de uma espiritualidade tão pura, da qual precisou de dez séculos para libertar-se.

Na verdade, foi na China que a onda budística demorou-se menos tempo. A China recebeu muito rapidamente seus hábitos de meditação positiva, à qual esse breve impulso de amor iria dar ainda mais profundidade e peso, como costuma acontecer após uma paixão demasiado dolorosa e clarividente. Ela voltou-se de novo para a morte e, como aqueles que tinha escavado as montanhas sob seu olhar lhe ensinaram a arrancar do caos a forma arquitetural sobre a qual a luz e a sombra propagam o espírito da vida, a China pôde dar ao poema fúnebre que cantou durante mil anos, dos séculos VII ao XVI, uma plenitude e uma gravidade de acento que havíamos esquecido desde o Egito, algo pesado, categórico e assentado, e como que a conclusão derradeira de uma inteligência que esquadrinhou a si mesma e não descobriu uma única fissura por onde a dúvida pudesse penetrar.

Não encontramos, sem dúvida, nas estátuas funerárias da China, aquela iluminação secreta que ascende das regiões profundas dos colossos egípcios para unir, no nível de suas superfícies ondulantes, o espírito do homem à luz. O povo chinês, senhor do seu solo e de suas culturas, jamais sofreu o bastante para buscar na esperança constante da morte a

liberdade interior e a consolação de viver. Encarava a morte com placidez, sem mais pavor do que desejo. Mas não a perdia de vista, o que dava a seu positivismo uma formidável importância. A meditação sobre a morte faz ver as coisas essenciais. A anedota em que um se perde quando está voltado para



29. Afresco de Tuen-Huang (séculos IX-X), *detalhe*. Museu Cernuschi, Paris. Foto J.-A. Lavaud.

as aventuras da vida abandona o espírito para sempre. O povo chinês não mais se detém em nada que interesse e retenha a atenção da maioria dos homens. Ele sabe que ele se escoa por inteiro como o dia que passa entre duas batidas de pálpebra, e que é a luz desse relâmpago que deve apreender o absoluto. É por não enxergar nada além da vida, que seu hino à morte reúne tudo que há de imortal na vida para confiá-lo ao futuro.

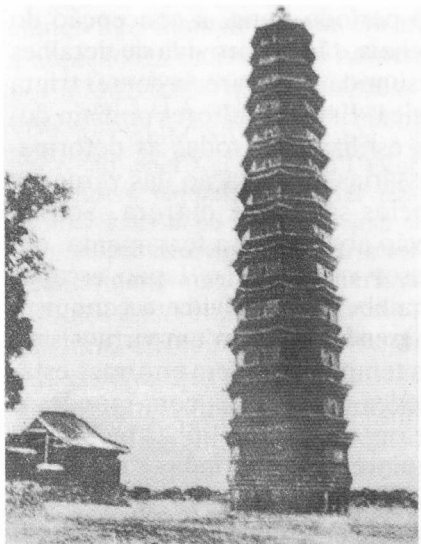
A escultura funerária cresceu com o poderio chinês e declinou quando esse poderio tendeu para o declínio. Dos túmulos dos Tang aos dos Ming — as duas dinastias extremas da China em seu apogeu —, o deserto chinês, o deserto amarelo e vermelho que ondula levemente na direção das cordilheiras longínquas onde dormem o cobre e o ferro, o deserto chinês viu surgirem formas maciças, homens, elefantes, camelos, carneiros, cavalos, avestruzes, uns de pé, outros deitados, todos imóveis e que velavam o sono dos imperadores⁷. A planície era toda ela uma obra de arte, como uma parede a decorar, cujas curvas, saliências e perspectivas os escultores utilizavam para dar aos gigantes de pedra seu valor e seu acento. Via-se eles virem do horizonte, marchando como um exército, galgando as colinas, descendo nos vales, sem se preocuparem com o mato e os espinheiros que começavam a crescer assim que os escultores desapareciam, pois tinham sido erguidos para a marcha ou o desfile. Os monstros seguiam-se e olhavam-se uns aos outros; os leões agachados assistiam à passagem dos tributários que mascaravam e revelavam alternadamente as ondulações do solo; uma multidão, só e silenciosa na poeira e sob o céu, erguia formas separadas, absolutas e definitivas, como que para levar até o fim da Terra, quando o próprio Sol já estivesse extinto, o formidável testemunho de que o homem tinha passado por ali.

Tendo partido da visão mais direta, com os túmulos dos Tang, com os fortes baixos-relevos que nos fazem pensar numa Assíria visitada pelos gregos, condensando pouco a pouco

7. Esses túmulos das primeiras grandes dinastias, dos séculos VII ao XI, foram igualmente descobertos por Ed. Chavannes no decorrer de sua exploração.

sua ciência numa expressão cada vez mais sumária, os escultores chineses chegaram, no período Song, à concepção do objeto como uma massa tão cheia, tão desprovida de detalhes e de acidentes, tão densa e resumida, que parecia conter trinta séculos de meditação metafísica. Esses escultores podiam doravante permitir-se todas as estilizações, todas as deformações, todas as audácias necessárias à afirmação das verdades morais reveladas à China pelos sábios de outrora. Sob os Ming, no momento em que vão abandonar a ferramenta, em que a China, marcando passo, vai deixar o Japão escapar de seu jogo para lançar-se, na liberdade da vida, à conquista de si mesmo, os artistas chineses adquiriram um virtuosismo grandioso. Para guardar seus templos, fundem enormes estátuas de ferro. Decoram paredes e abóbadas com grandes e estranhas figuras, as quais se organizam em linhas melódicas que ondulam em curvas irregulares mas contínuas e ritmadas, como ondulações na superfície da água. Nas avenidas colossais, os monstros de cara feroz e as quimeras alternam com os elefantes maciços, os dromedários, os guerreiros eretos e puros como torres.

Portanto, é tanto nas formas mais desviadas de sua realidade primeira, quanto nas pedras esculpidas que melhor lem-
 19
 33
 bram as massas vivas perfiladas numa planície poeirenta ao cair da tarde, os verdadeiros animais domésticos dos rebanhos e das caravanas, que se pode procurar o cerne da alma chinesa, desprovida de imaginação, mas tão firme e tão concentrada que não é impossível que o seu realismo imóvel consiga um dia fazer recuar o idealismo ascensional do Ocidente para impor-se aos homens ávidos de repouso. A arte chinesa é uma imensidade. O artífice desempenha nela um papel tão unânime e tão permanente quanto no Egito. Ele povoa, há trinta séculos, de móveis, tapetes, vasos, jóias, estatuetas, as moradas tanto de vivos quanto de mortos. Três quartos de sua produção talvez ainda se encontrem soterrados. Os vales de seus dois rios constituem uma mina de arte sem dúvida tão inesgotável quanto a do vale do Nilo. E tão variada também em formas graves, ou terríveis, ou encantadoras, sempre sutis e imprevistas, desde os vasos de bronze que enterram voluntariamente por séculos a fim de que a pátina



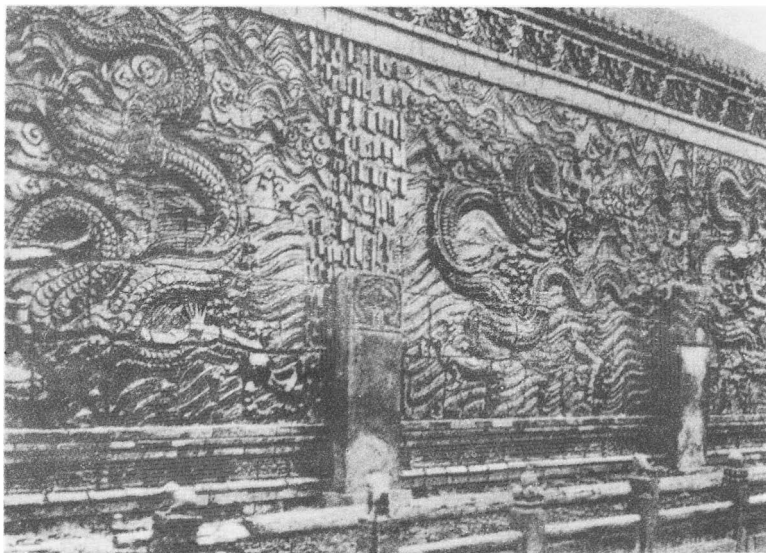
30. Kai-fon-fu. Pagode de ferro (séc. XIV).
Foto Missão Ed. Chavannes.

27 dos sucos e minerais da terra ajam com lentidão sobre eles, até as multidões de “tanagras” que saem de suas necrópoles, menos pitorescas, por certo, do que suas irmãs gregas, mas também mais resumidas, mais puras, concebidas segundo perfis mais fugidios, planos mais decisivos, massas mais volteantes, e oferecendo à graça, à castidade e à majestade femininas uma homenagem ainda mais tocante. Que importa a aparência à primeira vista paradoxal, dessa arte infinita onde começamos a vislumbrar — tal como fizemos em relação ao Egito, cuja arte nos parecia, no início, igualmente monstruosa — a simplicidade, a unidade, a coerência grandiosa das mais estranhas concepções! Sob os esgares dessas estátuas, sob as vestimentas complicadas com que elas são cobertas, sob as cornijas bizarras de suas arquiteturas, o ericamento de monstros envernizados e a cintilação vermelho e ouro de seus santuários, existe a presença real de uma estrutura indestrutível. O modelado escultural, sinuoso e equilibrado dos gregos, movente nos indianos, retangular nos egípcios, e esférico nos

chineses. A passagem e o plano, sob os ornamentos e os atributos simbólicos, sob as dobras e as torções mais desordenadas dos monstros, interpenetram-se mediante contínuos e lentos progressos, como para fazer um bloco fechado. Nas esculturas essenciais, dir-se-ia que a forma se eleva lentamente para a abstração, que a abstração desce lentamente para a forma e que um clarão se produz no instante em que a fusão ocorre, eterna, compacta, pura. A China atinge então, com o Egito, a Grécia, a Índia, a França da Idade Média, um dos cimos do espírito.

V

A unidade esférica do modelo que traduz sua alma imemorial é a imagem de sua substância. Por sua configuração, por seu solo, pela raça que a povoa, a Mesopotâmia chinesa é una. A China e os chineses constituem um aglomerado em que a solidariedade moral e social, a passividade, a impessoali-



31. Muro em tijolo envernizado de Ta-tong fu. Foto Missão Ed. Chavannes.



32

33



32. Túmulo dos Ming (séc. XV). Porta triunfal. Foto Pierre Verger. — 33. Túmulo dos Ming (séc. XV). Monstro da Via Triunfal. Foto Roger-Viollet.

dade das multidões prolongam o país até as profundezas do ser de cada um deles. É uma massa amarela, sem contornos, feita de poeiras seculares trazidas pelos ventos do Norte e cujos eternos turbilhões escurecem o disco solar, da vasa carregada pelos rios para cobrir a terra de aluviões, das casas de adobe, dos homens cobertos de uma crosta amarelada pela qual eles continuam o solo. A terra amarela penetra até o coração das cidades, e o perpétuo intercâmbio da miséria, da imundície, dos víveres trazidos pelas caravanas e os comboios fluviais, imprime a toda a massa profunda um movimento compacto

e lento que nunca sai do mesmo círculo. O horizonte é tão limitado quanto a vida e toda a extensão e duração do mundo se aglutinam num bloco.

Agricultor, ou melhor, horticultor, cultivando, talvez há dez mil anos, seu canteiro com uma lenta paciência, uma lenta solicitude, acumulando cuidadosamente nele o fertilizante humano, extraindo de um espaço mínimo seu alimento, o dos seus, o de seus animais, sempre curvado sobre o solo macio, habitando freqüentemente sob a sua superfície, com toda a sua pele, seus pés, suas mãos impregnados dele, o chinês conhece o peso, a consistência, o grau de umidade e de seca, e até o gosto desse solo. Ouve o murmúrio surdo que vem da terra com o germinar das plantas. Dir-se-ia que toda a sua imaginação sensual está concentrada no desejo de manipular essa terra untuosa e as matérias que dela extrai: o jade, a cornalina, o cristal, a ágata, a calcedônia, as pedras duras cujas manchas sabe utilizar e cujos veios sabe seguir, o caulim e o sílex, a terra branca, o cobre e o estanho vazados juntos para dar origem ao bronze negro. Conhece tão bem a matéria, sabe a tal ponto quais são seus costumes, seus hábitos, suas manias, que ele a derrete ou coze, abrandando ou forçando o fogo para torná-la mais ou menos dura, mais ou menos quebradiça, orná-la com veios, misturá-la a outras matérias, fazer escorrer nela o pó metálico liquefeito pelo calor, ou obter o craquelê. O bronze, onde ele sabe produzir reflexos profundos de ouro verde, de ouro amarelo, de ouro vermelho, de ouro violeta, azuis irisados e suspeitos como águas paradas, o bronze denso, sonoro e duro, ganha em suas mãos formas achatadas e bojudas, aspectos de blocos maciços cujas incrustações, cuja casca rugosa, cujos entrelaçamentos de peles viscosas, espinhos e tentáculos deixam intato e puro o pesado perfil. Seus dragões empolados, que a palpação gorgolejante dos monstros marinhos agita, seus caracóis, seus sapos inchados de pústulas, são trabalhados pelo lado interno do metal com tanta segurança, que mais parecem estar colados no bronze por suas viscosidades e suas ventosas. Ele reduz o coral e a turquesa a um pó imponderável, a fim de derretê-lo e vazá-lo entre estreitas malhas de cobre ou de ouro, e seus azuis-escuros, seus verdes-baços, seus vermelhos opacos e



34. Época Ming (1368-1644).
Bodisatva. Afresco. Foto J.-
A. Lavaud.

surdos, encerram no esmalte escurecido pelo fogo flores ensangüentadas, folhas espessas, a plumagem rutilante e dourada dos pássaros. Na porcelana, enfim, o chinês definiu seus dons de pintor que jamais tinham podido entrar efetivamente no século e desligar-se por completo dos procedimentos caligráficos de que tinham nascido nos mosteiros.

Depois, introduz a cor na pasta, incorpora-a à velatura branca dos silicatos vitrificados e nela projeta em traços tão finos quanto fios de teia de aranha ou largos como pétalas, seus jardins pueris, lagos, regatos e cascatas, quiosques e pontes borboletas, libélulas, seus amados campos adubados onde floresce a sua ciência dos céus, dos ventos e das culturas, azuis lavados pela chuva, vãos impelidos pelas rajadas, nuvens, ramos floridos, caniços, corolas aquáticas. A flor, o inseto, todos os tecidos vivos, a asa, o estame, a antena, o pólen pulverulento, todos os costumes do ar, suas transparências insondáveis, suas bruscas opacidades, seus infinitos matizes, do alvorecer ao cair da noite, do aguaceiro à poeira e da lua pálida ao sol sombrio, ele transpôs para o fundo movente dos azuis, verdes, vermelhos, rosas, amarelos, violetas, brancos, negros, o cenário múltiplo onde se desenrolam os trabalhos atentos, concretos e monótonos daqueles que cultivam o solo. Se o dia é bonito e os jardins estão risonhos, as pinturas úmidas de orvalho, frescas como aquarelas, contrastam com os belos fundos gelados e translúcidos. Se o céu nublado escurece a superfície das águas, então os ramos, as folhas, os dragões, as paisagens, surgem de infinitas profundezas opacas e transparecem vagamente, como musgos e algas através da espessura das nascentes. E se a tarde é suntuosa, a chama dos fornos serpenteia nos flancos dos vasos e o esmalte jaspeado reflete-se entre seus *cloisonnés* dourados.

O bronze e a terracota parecem grandes frutos maduros, couraçados de espinhos e envernizados, prestes a soltarem-se dos ramos. Maciça, sutil, pura forma chinesa! Apesar de seu peso, dir-se-ia ser menos uma forma material do que um som cristalizado. Estranho povo positivo, sem ideal e que, entretanto, bem no fundo de sua alma obscura, escuta essa clara música. Forma cilíndrica, forma ovóide, forma esférica, ritmo circular da China! Girará a China sempre em círculos, portan-

to, com o mesmo esforço paciente, infatigável, lento, que lhe permite manter o movimento salvador e viver sem avançar, ou romperá ela esse círculo para procurar o ideal sempre renovado no próprio cimo do fluxo montante das coisas e tentar conquistar, nessa busca incessante, a ilusão de sua liberdade? É provável. Ela se agita. Seus quinhentos milhões de homens vão ser arrastados ao movimento ocidental, romper nosso penoso equilíbrio secular, subverter o ritmo econômico do planeta, talvez impor-nos, por sua vez, uma imobilidade que eles levarão mil ou dois mil anos para reconquistar. Não sabemos. A complexidade do mundo atual e futuro nos excede. A vida freme, a vida cresce. Ela revelará suas formas àqueles que vão nascer para consolá-los de terem nascido.

O JAPÃO

I

Há cinquenta anos, o Japão ainda não tinha saído de um estado social que lembra o da Idade Média ocidental. Os daimios repartiam o império em alguns grandes feudos hereditários. Entre eles e o camponês, uma casta guerreira, os samurais, e uma casta sacerdotal, os monges budistas. Acima, o imperador, que ninguém via, o intermediário misterioso entre o céu e os homens, e o xogum, chefe real do poder político e militar, senhor dos corpos e dos braços. Para ligar tudo isso, uma moral inabalável. É a nossa sociedade medieval de corpo inteiro, menos cândida e mais policiada⁸.

Quando a revolução de 1868 fez despencar como um cenário o aparelho feudal que dissimulava aos olhos do Ocidente a verdadeira natureza nipônica, o Ocidente espantou-se ao ver o Japão assimilar tão rapidamente a forma exterior das civilizações européias. De um salto, ele transpunha o caminho que nós tínhamos levado quatrocentos anos para percorrer. O Ocidente não podia entender isso. Acreditou que

8. Foi esse caráter medieval conservado pelo Japão social e político até o fim do século XIX que me decidiu a colocar este capítulo em sua íntegra, bem como todos aqueles que tratam de artes não-européias, no volume dedicado à Idade Média, que é mais um estado de espírito do que um período histórico. Cumpre assinalar, entretanto, que o individualismo japonês tende, a partir do século XV, tal como no Ocidente, a apartar-se da síntese religiosa e filosófica que caracteriza o espírito medieval. (*Nota da 1ª edição.* Ver o Prefácio à edição de 1923, p. 21.)



35. Arte búdica. Buda. Madeira pintada. Museu do Louvre. *Foto Giraudon.*

o esforço era desproporcional aos meios e estava destinado a fracassar. Interpretou como imitação servil a adoção de um método cujo valor prático os antigos hábitos de abstração artística e metafísica permitiram ao Japão apreciar antes mesmo de o utilizar. O Japão conservou o essencial do que tinha

feito e ainda faz sua força, sob a armadura das máquinas, dos navios, dos canhões: a fé em si mesmo, seu entusiasmo metódico, seu espírito de análise e de reconstrução.

A crítica que se faz ao Japão europeizado não é nova. Acusavam-no de receber da China e, por intermédio da China, da Índia, sua religião, sua filosofia, sua arte, suas instituições políticas, quando, na verdade, ele transformou tudo, transpôs tudo, refundiu tudo no molde de um espírito ferozmente original. Se remontarmos às origens da História, não encontraremos um único povo, à exceção das tribos primitivas, ao qual outro povo não tenha transmitido o essencial de suas aquisições. Essa é a maravilha e o reconforto da nossa natureza humana. Por essa solidariedade vitoriosa de todas as guerras, de todos os desastres, de todos os silêncios, tudo o que tem o nome de homem entende a linguagem do homem. A Caldéia fecundou a Assíria, que transmitiu a Caldéia à Pérsia e, pela Pérsia, deu a mão à Índia e ao islã. O Egito educou a Grécia, a Grécia animou a Itália e, transpondo a Idade Média, dirigiu o Ocidente moderno. A Idade Média européia juntou-se aos árabes através de Bizâncio e do Oriente. A China, que experimentara através da Índia o contato com o Egito, a Assíria e sobretudo a Grécia, levou ao Japão todas essas forças misturadas, para que dispusesse delas segundo os ensinamentos de sua terra e de sua paixão.

Quando, na época em que a Europa se cristianizava, a Coréia transmitiu ao Japão, com o budismo, a filosofia e a arte dos chineses e dos indianos, ele estava exatamente na mesma situação da Grécia dórica em face do Egito e da Ásia Ocidental. Silencioso como ela, ignorava como ela que, se explorasse seus túmulos, encontraria, junto com estatuetas informes, os vestígios de sua vida antiga. Embora divinizasse as forças naturais, o xintoísmo proscreeva a imagem. Tratava-se, sem dúvida, de um ponto de dogma estranho ao solo japonês e oriundo, como o budismo, de um destes elementos étnicos que contribuíram para formá-lo: mongóis, malaios, ainos. O Japão certamente só o aceitou a contragosto. Tão logo o budismo abriu seus santuários a todos os deuses xintoístas fixados no bronze e na madeira, os japoneses reconheceram neles a imagem de seus verdadeiros desejos.

Mas enquanto durou a aglutinação dos materiais primitivos da raça, seus artistas não se emanciparam das necessidades da Coréia, das vontades imemoriais dos hindus e chineses. Seus deuses sentados, de olhos baixos e mãos abertas, são como um bloco redondo e puro modelado pela luz. O espírito que os habita flui de todos os lados sobre eles para envolvê-los na solidão e no silêncio. Dir-se-ia que estão ligados ao espaço e que captam em sua superfície fluida as vibrações harmoniosas que lhes chegam de todos os seus pontos. São japoneses, hindus, chineses? São búdicos. No século VIII, a escultura religiosa, com o velho estatuário Kobo Dai-shi, apenas começava a revelar a germinação surda do verdadeiro sentimento nacional. Em suas estátuas de deuses guerreiros, de uma energia tão radiante, há como que uma doçura, como que uma violência *contidas*, que já são puramente japonesas. Ele se recusa a entregar-se. Qualquer que seja o seu fervor, a sua cólera e o arrebatamento de seu coração, o japonês, quando tiver conquistado sua verdadeira natureza, dominará a expressão desta.

As necessidades gerais que eles não discutem ditam aos homens que julgam orientá-las nas suas decisões mais livres, na aparência. Quando o Japão fechou seus portos, no momento em que os Fujiwara assumiram o poder, o fez por querer apreender em si mesmo, em meio às correntes misturadas das migrações militares e relações marítimas, o sentido de seu próprio esforço. Esse povo não negocia nem sua força de recolhimento, nem sua força de expansão. Logo que percebe ter-se separado demais do mundo, ou ter agido demais, mobiliza todas as suas energias para esgotar, de imediato, a necessidade de repouso que a ação lhe deu, a vontade de agir que acumulou durante o repouso. Parte por novos caminhos com um frenesi tamanho, que tem de se deter subitamente para voltar atrás e realizar com paciência, dando as costas ao horizonte, o inventário de suas conquistas. Nos séculos IX e XVII, ele interdita ao estrangeiro seus ancoradouros, uma vez para assimilar o budismo e a Índia, outra para estudar em si a repercussão profunda das invasões mongóis e das primeiras incursões dos navegadores ocidentais. E atinge as etapas decisivas de seu gênio criador num momento quase igual-



36. Estátua de Jingo Kuago (séc. X). Documento extraído de La Kokka.

mente distante daquele em que se fechou e daquele em que tornou a se abrir.

II

O arcaísmo que se seguiu ao primeiro fechamento e o classicismo que se seguiu ao segundo desenvolveram-se, ambos, na mesma atmosfera de quietude e de trabalho. A vida política concentrou-se numa única capital, Nara sob os Fujiwara, Yedo sob os Tokugawa. O povo, até então guerreiro, confiou a responsabilidade de sua defesa às classes militares, a fim de explorar em segurança as riquezas dos rios e das costas, e desbravar o solo. E a paz brusca produziu suas florações habituais.

Foi pelas sinfonias apagadas que nos restam dessas primeiras eras de concentração intelectual, em que o budismo, pouco popular, se fechava nos mosteiros para iluminar, no fundo do silêncio, os velhos caquemonos de seda, que o Japão viu elevarem-se de suas próprias entranhas suas verdadeiras

realidades. No instante resumido, por exemplo, pela arte de Kose Kanaoka, o hieratismo, a irradiação espiritual da pintura budística, a pátina dourada que introduz na escura harmonia dos vermelhos e dos negros o ouro dos fundos e das auréolas, só imperfeitamente impedem que o nascente espírito japonês manifeste sua visão, já mais direta, mais incisiva e mais nítida que a dos artistas do continente. Esses três séculos obscuros, lentíssimos, escondidos no molde arcaico, ainda não lhe permitem, sem dúvida, emancipar-se, pois a vida monástica, onde a inteligência trabalha, está fechada para a vida ativa, para o que dá prazer, para o que faz sofrer, para o que faz compreender. Mas, por vezes, quando o monge deixa o claustro, em contato com as florestas de pinheiros, os rios caudalosos, os mares profundos, prodigiosas clareiras deixam-lhe entrever de imediato, com uma nitidez que talvez não encontremos em nenhum outro ponto da história, o aspecto extremo de seu gênio liberto de todos os entraves. Toba Sojo, o pintor, Unkei, o escultor, já são verdadeiros japoneses. Um abandonou inteiramente os templos, percorre os bosques, apanha insetos, espia os ratos e as rãs, dá a todos os animais uma amizade perspicaz e jovial a fim de reencontrar nos gestos deles os dos homens, o que muito os divertem. O outro, a quem as últimas esculturas das grutas búdicas da China ofereceram um pretexto para libertar as forças desconhecidas que dormem no fundo de sua raça, faz entrar de uma só vez sua violência disciplinada nas efígies brutais de suas divindades guerreiras⁹. A visão de Kobo Daishi é plenamente realizada com essas estátuas furiosas, simples e quase puras, mas interiormente prontas para o homicídio e o combate.

Portanto, é apenas aparente o conflito entre essas duas obras contemporâneas, tão diferentes de aspecto. Elas se encontram no ponto em que a individualidade japonesa se desprende da estatuária para se afirmar na pintura. A arte abs-

9. Edouard Chavannes já assinalou a analogia entre as estátuas de Unkei e os guardiões das portas das grutas de Long-Men. Ela salta aos olhos. Como foi que os escultores japoneses conheceram esses colossos? Sem dúvida, a China exportava bronzes e madeiras esculpidas que se inspiravam diretamente naqueles.

trata das construções metafísicas, que estão na origem de toda grande civilização, chegava a seu fim. Unkei é o último dos grandes escultores. A escultura, a arte religiosa e hierática, que sempre corresponde a um estado social muito definido, não pôde sobreviver à anarquia feudal que precedeu a invasão dos mongóis. À medida que se extinguia a lembrança dos ensinamentos recebidos do exterior, as grandes tradições declinavam nos mosteiros. As guerras civis dilaceravam o país. A religião perdia seu viço primitivo para converter-se em instrumento de dominação política. Enquanto o micado ainda representava aos olhos do povo o velho xintoísmo dos ancestrais, o xogunato, apoiado nos pretorianos, opunha o budismo ao culto tradicional. A escultura obedece às leis de dissociação que o estado social lhe ditava. Ela sobrecarregou-se de incrustações, complicou-se de panejamentos, perdeu, com a calma de suas linhas, toda a sua espiritualidade. Somente no século XVII ela reencontrou, para realizar suas efígies de monges de madeira pintada, entre seus perfis severos unidos por fugazes passagens que os envolvem de força e segurança, um pouco do esplendor dos Budas sentados que,

43



37. Takanobu Fujiwara. Época Kamakura. Pintura do final do século XII. Foto Giraudon.

há oitocentos anos, vinham inclinando seu rosto calmo para os fiéis e erguendo os dedos puros a fim de lhes ensinar a sabedoria.

A pintura, pelo contrário, não teria vivido sem a invasão. A alma japonesa, que perdera sua base religiosa e a quem Toba Sojo propiciaria demasiado cedo sua base popular, desviava-se de seu rumo e anemizava-se a serviço dos grandes. Com a escola de Tosa, fundada no século XIII por Tsunetaka, que reivindicava o velho mestre arcaico Motomitsu, sua tenacidade degenerou depressa em minúcia, sua ciência em habilidade, sua finura em preciosismo. Quando culminou nas miniaturas acadêmicas em que a puerilidade das pessoas da corte satisfazia a seus gostos decrépitos, o espírito nacional havia se libertado desde há muito de sua influência atrofiadora. Acometido pelos bárbaros desde sua saída do mosteiro, afetado ao mesmo tempo pela vida inumerável e pelas idéias novas que a invasão trazia, o Japão, cansado de andar em círculo no mesmo espaço fechado, deixou vir os ventos do largo.

Quando o velho Kano Masanobu, impressionado com a obra do chinês Josetsu, fundou em fins do século XV a grande escola de Kano, e recorreu, para combater o academismo estreito de Tosa, às tradições continentais, ele obede-



38. Sesson (morto em 1495). Dragão. Pintura. Documento extraído de La Kokka.



39. Sesson (morto em 1495). Pássaro. Aguada. Documento extraído de La Kokka.

cia às tendências que seu mestre Shiubun, bem como Seshiu, Soami, Sesson e Shiugetsu já tinham manifestado. Por sorte do Japão, os pintores da China procuravam nessa época regenerar sua visão no estudo paciente e direto dos animais e das flores. Eles puderam informá-lo sobre sua verdadeira natureza, arrancá-lo ao simbolismo religioso para o qual não era feito, pô-lo em condições de prosseguir sua individualização pelos caminhos que Toba Sojo havia explorado com tanta audácia. Mas, felizmente para o espírito japonês, a forte disciplina chinesa não lhes permitiu ir de imediato tão longe quanto o surpreendente precursor. Aprenderam primeiro a arquitetura da paisagem, olharam seu país com uma santa emoção, viram surgir rochedos, árvores quebradas em zigzague, montanhas despedaçadas. Um ruído se fazia ouvir desde o despertar para a vida, um hino rude após o silêncio. Os possantes poetas do nanquim, Seshiu, Sesson, Soami, cobriam o papel branco com essas manchas negras sumárias que, pela primeira vez, fazem passar, como no fundo de um espelho turvo encontrado na água, os grou no céu, os patos num charco, as linhas fortes de uma paisagem enevoada, caótica e arborizada. Sesson descobria aí aparições fantásticas, dramas do espaço e dos lagos, barcos errantes, pássaros enre-
 gelados pela madrugada nos galhos, árvores perdidas na neblina e, por suas abreviações poderosas, anunciava Korin. Seshiu parecia viver com os animais e compartilhar, com indiferença, seu implacável destino. Aspirava sofregamente a vida violenta da terra, estava longe dos homens e parecia não se lembrar mais dos deuses. Reunia em seus sombrios salpicos as forças centrais que faziam brotar do solo os outeiros eriçados de pinheiros, a seiva e o sangue que estriavam os troncos e os ramos ou dilatavam os pescoços e os ventres, a fome que endurecia os bicos, o voo brutal que arrepiava as penas, a terrível simplicidade das formas naturais em presença do instinto, do espaço e do vento.

Kano Motonobu, filho do fundador da escola chinesa, podia agora tomar dos pintores continentais quase todos os seus temas, seus motivos, sua composição. No fundo, existia tal antagonismo entre o espírito das ilhas e o espírito do continente, um, resolutamente objetivo e inteiramente desprovido



40. Kano Masanobu (1453-1490). A pesca. Pintura. Documento extraído de La Kokka.

de parcialidade sentimental, o outro, empregando com tanta freqüência os aspectos do mundo a demonstrar e a moralizar, que Motonobu devia transmitir a seus alunos, antes de tudo, a ação construtiva profunda de Shiubun e de Seshiu. Acrescentou a ela o vigor sintético de um gênio predestinado, com quem a cultura arcaica assentou em bases indestrutíveis o poderoso sentimento da natureza que o povo japonês, desde há quatro ou cinco séculos, vinha buscando no mais profundo de seu solo pletórico de sementes, de seus rios, dos quais tinha explorado todos os recantos e levantado todas as pedras, das árvores de seus bosques, que ele abatia e trabalhava para construir sua casa. Kano Motonobu viu os pássaros lustrarem suas penas no orvalho da manhã e os grouz pousarem no solo, num vôo lento, alongando suas longas e delgadas pernas. Além de um animal inebriado que enfiava o pescoço entre as asas e que o frio da madrugada eriçava, existiam apenas barcos imersos na névoa e no espaço sem fim...

III

Essa visão austera devia se transformar bem depressa. Na esteira da China, tinham chegado o mundo muçulmano, a Índia e a Pérsia, os portugueses, os holandeses. Era preciso que o Japão libertasse seu espírito da robusta educação chinesa ou que, para submeter-se definitivamente a ela, renunciasse a exprimir-se. Enquanto os mestres de Kano, à margem da evolução das idéias, academiavam pouco a pouco a tradição continental — embora alguns, como Eitoku, por exemplo, um vigoroso poeta da árvore, manifestem, na disciplina observada, uma personalidade cativante —, os elementos vivos do país realizaram, no ímpeto de audácia e de fé que se seguiu ao edito protecionista de Yemitsu, fechando de novo o Japão, uma forte concentração de suas energias esparsas. Por um movimento análogo àquele que se produzia no mesmo instante na Europa Ocidental¹⁰, realizando sua expressão clássica

10. É notável, aliás, que a evolução intelectual do Japão corresponda quase exatamente, em suas direções gerais, à do Ocidente. Seu Renasci-

na França, Holanda, Espanha e Flandres simultaneamente, ele encontrou o instante de equilíbrio em que o espírito liberto dos entraves rituais e senhor do novo ritmo oferecia seu abrigo seguro à multidão adormecida das idéias prontas para se propagarem no futuro multiforme. Uma arquitetura nova vai recriar a estatuária, arrancar à severidade dos precursores o prodigioso estilo decorativo em que o Japão esgotará, em duzentos anos, os recursos de sua fauna e de sua flora, e exigir, antes de sua queda, que as mais humildes artes da indústria ornamental nasçam, ao mesmo tempo, da engenhosidade dos seus artistas para se dispersarem no povo, tal como a poeira levantada recai na planície quando o templo desmorona. Quando Hidari Zingoro, arquiteto, cinzelador, ferreiro, martelador de cobre e de bronze, nigelador, laqueador, entalhador de madeira, decorador, marceneiro, jardineiro, edificava os templos de Nikko por ordem do Xogum Yemitsu, ele tomava posse, em nome da própria raça, das realidades interiores que ela subitamente descobria. Esses momumentos, dedicados aos manes do herói nacional Yeyas, fixaram a imagem sucinta e definitiva do desejo de um povo inteiro que se libertou por eles a fim de se desenvolver em todos os sentidos.

Sobre esse solo convulsivo, onde as erupções vulcânicas, os terremotos e os maremotos destruíam com tanta frequência, em alguns segundos, as grandes cidades situadas entre a montanha e o mar, as paredes de pedra teriam esmagado as pessoas ao desmoronar, todas as vezes que o fogo central rompesse a crosta. A estrutura de madeira simplesmente asentada não se expunha aos abalos sísmicos. E os santuários elevavam-se no meio das florestas de criptomérias e de bordos, onde sua fragilidade inabalável pedia à juventude eterna das árvores o testemunho e o suporte de seu vigor. O templo mistura-se à floresta, que entra no templo. É concebido como um quadro. Com frequência, deuses sorridentes, cobertos de musgo e flores campestres, e alinhados a perder de vista dos

mento pertence ao século XV, seu classicismo ao XVII, sua arte voluptuosa e mundana ao XVIII e seus paisagistas ao XIX. (*Nota da 1ª edição.* Ver Prefácio à edição de 1923.)

dois lados da estrada, conduzem o viajante até ele. Alamedas de árvores compactas, negras e eretas, levam até as escadas dos pórticos. Nos ramos horizontais planam os telhados de bronze verde; as muralhas de laca vermelha erguem-se entre os troncos nus; o verde sombrio dos cedros atravessa os invernos para sustentar até os verões a harmonia monumental. Se no meio dos pinheiros se encontram alguns arvoredos de castanheiros, vernizes-do-japão, carvalhos, o outono os porá de acordo com os dragões dourados rastejantes, com os rastros de ouro que os ornamentos das cornijas fazem serpentear discretamente. O ruído dos sinos e dos gongos mistura-se ao ruído das cascatas, ao ruído das folhas em torvelinho. O templo de bronze e de bambu penetra no coração da mata, e se troncos espessos, se frondosas ramarias se encontram pelo caminho, são cercados de muros de laca para que habitem no templo, no centro dos pátios internos de onde seus braços se estenderão para irem juntar-se à floresta.

A floresta sombria também penetra nas salas por todas as suas flores, todas as suas árvores, seus musgos, suas fontes, seus pássaros, seus répteis e os mais humildes insetos sobre os quais cada folha se estende. Em laca vermelha, em laca dourada, em incrustação de metal, nácar ou marfim, ela reparte seus ramos sobre a laca de tabiques sangrentos ou negros, fundos de auroras ou fundos noturnos, ela deixa chover neles suas pétalas e seus pólens, faz voar, rastejar e pular os bichinhos inocentes ou ruins para os quais toda planta serve de abrigo, que escavam galerias no húmus subterrâneo e cujo zumbido faz fremir nos dias de sol. A natureza não é mais que um reservatório inesgotável, onde pululam pequenas formas vivas sob o profundo amontoado de ramarias, onde o artista nipônico só tem que buscar ao acaso para reunir o que pretende destinar à ornamentação da casa dos homens ou da casa dos deuses.

O artista do nipon não pensa mais, doravante, que a arte possa ter outra função. Ela faz participar de sua vida religiosa e, sobretudo, de sua vida íntima — pois sua vida religiosa é apenas uma engrenagem necessária à manutenção da armadura social — toda a fervilhante vida do mundo circundante, comunicando-se com ele através dos caquemonos.



41



42

41. Escola de Matahei (séc. XVII). Pintura. Museu do Louvre. Foto Giraudon. — 42. Detalhe de 41.

dos biombos, dos bibelôs que decoram sua moradia, das estampas que se passam de mão em mão, através das flores bordadas nos trajes, através dos animais incrustados nas bainhas e nos punhos dos sabres, nos pentes e nos porta-jóias. Não é, porém, irrefletidamente que o artista japonês introduz todo esse mundo em sua casa de madeira e papel. Se assim fizesse, faria ruir seus tabiques e rasgarem-se suas janelas. Ao fazê-lo entrar em sua casa, não esqueceu sua fragilidade calculada, nem sua leveza rígida. Ele obrigou todas as formas da vida a adaptarem-se às espessuras, às transparências, às direções, às cores das vigas, dos vernizes de laca ou das sedas que as recobrem. Ele *estilizou* a natureza.

Confundiu-se com frequência o fenômeno racional que consiste em estilizar a forma com o fenômeno instintivo que tende a idealizá-la. A idealização não deforma o objeto, endireita-o e completa-o para dele extrair seu sentido humano mais geral, mais puro e mais rico em esperança. A estilização

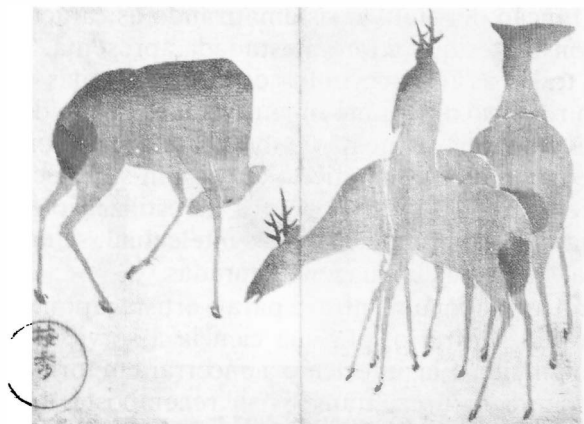


43. Um monge (séculos XVI-XVII). Madeira laqueada. Museu do Louvre. Foto Hachette.

adapta-o à sua função decorativa, sistematizando as características quase constantes que a forma estudada apresenta. O artista viu que todas as formas, todos os gestos e todas as arquiteturas em repouso ou em movimento conservavam dominantes que as definiam em nossa lembrança e que, valorizadas por procedimentos esquemáticos, aplicavam-se à decoração com perfeito rigor. Por sua pujança na estilização do mundo, a arte japonesa permanece a mais intelectual, se não a mais filosófica, de nossas linguagens figuradas.

A estilização nunca foi um entrave para o artista japonês. Ela permite-lhe, ao contrário, pôr sua ciência a serviço de uma fantasia sem limite. Ela autoriza-o a encerrar em formas geométricas toda uma natureza transposta e recomposta, animais de prata, estanho ou ouro, plantas de laca preta ou vermelha, flores douradas, flores azuis, flores verdes, folhas azuis, ou vermelhas, ou negras, noites, dias e sóis que nada mais conservam de suas cores originais. Mas a lógica rigorosa que ordena as sensações de que tais objetos resultaram pouco a pouco empresta-lhes uma existência longínqua, cristalizada e magnífica. É na relação que está a vida, o objeto só vale pelo objeto que lhe é vizinho e a verdade superior nunca está no fato, mas no modo de compreendê-lo e de uni-lo aos outros fatos.

O milagre dessa linguagem tão definida e tão precisa é que ela deixa aos pintores das ilhas uma personalidade tão clara, imperiosa e viva quanto a de qualquer dos artistas ocidentais; também é o fato de não ser transmitida nem repetida de século em século sem contato com a natureza. Seja qual for a sua ciência, a segurança de sua cultura e a força de sua tradição, o decorador japonês observa o mundo e pede-lhe seus conselhos com um fervor incansável. Está sempre debruçado sobre ele e, se compõe de memória para conservar da forma em ação apenas os pontos altos da lembrança, isso não acontece sem antes ter acumulado, através de milhares de estudos minuciosos em que o pássaro revive pena por pena, o peixe escama por escama, a folha nervura por nervura, como um colecionador de insetos e de plantas, os detalhes mais ínfimos da forma que ele tenha podido recolher.



44. Korin (1660-1716). Página de álbum. Aguada. Coleção H. Vever. Paris. Foto Hachette.

IV

Nunca um povo mais naturalmente artista dispôs de um campo de sensibilidade, entusiasmo e esperança tão rico quanto esse. Tal como na Grécia, todos os aspectos do universo então reunidos num pequeno espaço, montanhas, lagos, florestas, rios costeiros, o mar penetrando no coração da terra. Tal como na Grécia, uma luz imensa glorifica o mar e o céu. Mais do que na Grécia, as primaveras inundadas de flores, os outonos sanguíneos, as torrentes arrastando as folhas ou pétalas arrancadas, imprimem na face do solo o sentido de sua vida interior. Todos os climas que vão da Escócia à Itália sucedem-se do Norte ao Sul numa gama contínua a que a identidade das formações geológicas impõe uma impressionante unidade.

Não faz meio século, todos os japoneses, fora a casta militar, eram pescadores ou agricultores. Extraíndo de um solo fecundo, embora duro de cultivar, o bastante para alimentar-se, passando a vida inteira nesse grande jardim atormentado onde as tintas dos horizontes e das flores são tão variadas e fortes, vivendo na intimidade das folhagens, das neves, das cascatas, das árvores frutíferas, das cigarras sempre

vibrantes, eles adquirem em massa e naturalmente, do último dos servos ao mais poderoso daimio, o sentimento das formas e das harmonias da terra. Depois do povo grego, do qual não possuem, sem dúvida, a força de ilusão e a visão nobilitante, mas a quem lembram sob tantos aspectos, sua vida seminua, rude e sã, seu otimismo, sua tendência a divinizar as forças naturais e o heroísmo humano, a condição das mulheres, das cortesãs filósofas, seu teatro com máscaras, sua concepção sinuosa e linear da forma, nenhum outro povo, em seu conjunto, foi artista a esse ponto. É o país onde os agricultores deixam seus campos, levando as crianças e as mulheres e carregando provisões de boca para a viagem, para irem na primavera, por vezes a mais de vinte léguas de sua aldeia, ver florir as cerejeiras à beira de um regato.

O estranho é que esse povo sempre aberto para as sensações exteriores, por conseguinte, sempre impressionável, sempre vibrante, nunca perde seu autodomínio. Ele se parece com sua terra risonha, onde mantém-se o fogo subterrâneo, cujas lavas com vulcões vomitam. É afável e sorridente, e se às vezes explode em acessos de furiosa violência, tal violência sempre permanece metodicamente dirigida. Raciocina até em sua cólera, sua assustadora bravura não é mais do que uma exaltação lúcida de sua vontade. Estiliza até sua própria emoção. E sua arte, feita de um elã preciso, de arrebatamento lírico encerrado numa forma nítida, se bem que irregular por vezes, não se abandona ao fluxo do maravilhoso instinto que o dirige. Egoísta, no fundo, e cioso de suas conquistas, que procura guardar só para si, esse povo só quer dar delas uma imagem transfigurada.

Esse é o único ponto comum que a arte japonesa mantém com a arte chinesa, da qual é tão diferente quanto as ilhas recortadas, violentas e graciosas, o são do continente maciço, uno e rígido. De uma à outra há a distância que separava a Grécia investigadora e apaixonada pelas formas em movimento do Egito quase imóvel e apaixonado pelas formas plenas, sutis e fechadas. Tanto a China é lenta em mover-se, feita de um só bloco, secreta e pesada, quanto o Japão, nervoso, crispado como os cedros de suas florestas, é móvel e inovador. A religião dos ancestrais, que os japoneses conservaram

com as primeiras noções morais que lhes chegavam da vizinha, não é, como nesta, uma homenagem ao imutável, mas o culto das forças da vontade e da moralidade que neles foram depositados pelos mortos¹¹. De fato, ele traduz-se pelo amor às crianças, que representam a seus olhos uma acumulação de energia superior à deles, porque as crianças vêem mais mortos quando olham para trás.

Tudo se agita ao redor dos japoneses¹², as florações dos jardins que eles cultivam com paixão inquieta, as nuances do solo, os nevoeiros que modificam a todo instante o perfil das montanhas e se arrastam em farrapos, ora para deixar aparecer, ora para dissimular os telhados de uma cidade fantasma, um lago, uma escura imensidão salpicada de velas brancas, um cone refulgente que se projeta na luz, as florestas de pinheiros negros, as florestas vermelhas do outono. Eles vivem numa terra que nunca pára de tremer e em que os crepúsculos mudam segundo o fogo dos vulcões. A arte japonesa irá captar, na mudança universal, as características do objeto, mas do objeto em movimento, que vive, se desloca e dá, apesar de sua forma quase constante, a sensação de instabilidade. Ela está tão longe da mobilidade do recente impressionismo ocidental, que fixou com tanta vivacidade as variações da luz, quanto da imobilidade dos chineses. O francês que trabalhava a partir da natureza acabava perdendo de vista, à força de fidelidade à sensação direta, as características do objeto. O japonês, que compõe de memória, vê apenas estas. A análise, no primeiro caso, chega à dissociação¹³, e a síntese, no segundo caso, ao esquema.

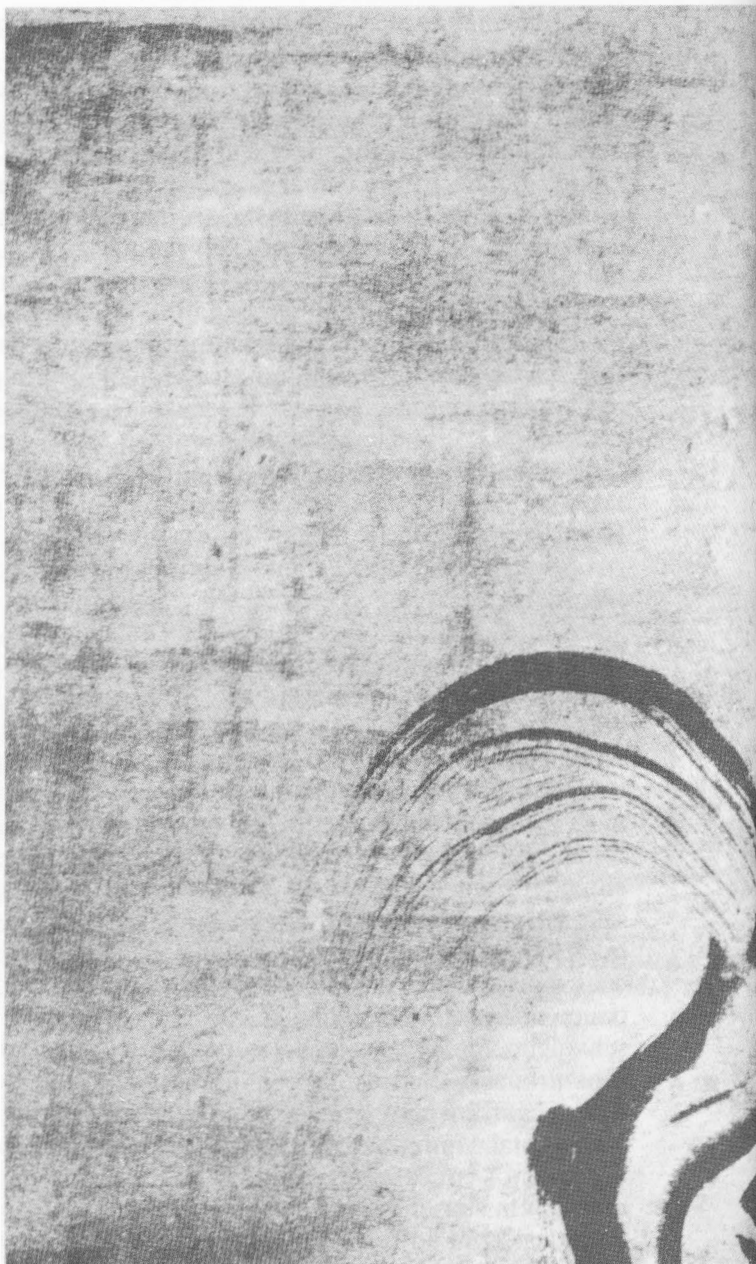
A arte dos japoneses obstina-se a tal ponto em caracterizar as coisas, que nossos olhos de ocidentais nem sempre sabem diferenciar neles uma obra “de caráter” de um esquema caricatural. A caricatura surge no momento em que o elemento descritivo tende a absorver o conjunto, em vez de continuar subordinado a ele. Mas onde captar esse momento? O caráter e a caricatura oscilam em torno de um ponto puramente ideal que nem todos os olhos situam no mesmo lugar.

11. e 12. Lafcadio Hearn, *Kokoro*.

13. Com o *neo-impressionismo*.

Para olhos japoneses, sem dúvida, o caráter continua, ao passo que, para nós, a caricatura já começou.

O que talvez leve o artista do Japão além de sua finalidade é, ao mesmo tempo, o caráter irônico de seu espírito e sua milagrosa habilidade, da qual não desconfia o bastante. Quando, num abrir e fechar de olhos, capta a forma em movimento — sobretudo a forma de pequenos animais, visto que, excetuando-se Sosen, o pintor selvagem e puro que vivia nos bosques como um animal para surpreender as penças de macacos encolhidos nos galhos, tiritando na neve ou no frio da madrugada, o japonês talvez não tenha compreendido bem os grandes mamíferos, cuja massa seus olhos um pouco míopes não sabem abranger —, ele transmite-nos uma impressão de infalibilidade. Ele scrutou os microcosmos com um olhar tão paciente e sagaz, que foi através deles que refez o mundo, tal como o reconstrói um cientista no campo do objetivo. O sol apareceu-lhe por trás de teias de aranha. Perto dele, para tudo reduzir ao homem e ao meio geral onde sua ação transcorre, o Ocidente parece ter negligenciado o que está ao nível do solo, próximo de nossos olhos, ao alcance de nossas mãos, o que só se vê inclinando-se a cabeça, fitando-se demoradamente o mesmo ponto, só erguendo a fronte para repousar o olhar, depois de ter olhado demais. O Ocidente viu perfeitamente as formas, as linhas, as cores e suas amplas combinações, mas nunca viu uma flor, nem uma planta, jamais estudou o leve tremor da água, nem o frêmito de uma folha. Por se encerrar durante a ventania, não viu como a chuva fustiga o espaço ou respinga nas poças; e como ele saía assim que fazia sol, não estudou a poeira que dança nos raios. O japonês, de seu lado, classificou como ciência as revelações mais secretas de sua curiosidade ardente. Tem olhos um pouco míopes, é muito meticoloso, agacha-se para vigiar o desenvolvimento de seus legumes, cuidar de suas flores, enxertar seus arbustos e caçar insetos inimigos. A vida de sua horta e de seu jardim converte-se no motivo principal de sua meditação, a qual caminha, irônica, através de minúsculas anedotas e pequenos concertos de zumbidos. Ele surpreendeu o vasto mundo em suas inquietações mais humildes. Visitou as flores aquáticas com a brusca libélula, circulou com a abelha entre



45. Korin (1660-1716). Retrato. Aguada. Foto Giraudon.



a colméia e as flores de glicínia, picou o fruto açúcarado com a vespa, registrou a flexão do talo de capim sob o peso da borboleta. Ouviu, sob os élitros erguidos, despregarem-se as asas transparentes, observou com apaixonada simpatia a tragédia que se desenrola entre a mosca e o sapo, e foi olhando os músculos circulares rolares no flanco das cobras que compreendeu o drama silencioso da fome universal. Vigiou longamente as posições melancólicas sobre uma alta e delgada pata, e as imobilidades ébrias no frescor dos sóis matinais. Viu, em vãos rígidos, alongarem-se os pescoços, os olhos redondos piscarem nas cabeças chatas e os bicos espatulados ou pontudos alisarem as penas brilhantes. Descreveu os círculos concêntricos que fazem as aranhas-d'água nas poças, descobriu a expectativa dos caniços quando está para se levantar o vento, a agitação que a ação do orvalho e a vizinhança das nascentes produz nas gramíneas e nos fetos. E como tinha vivenciado todas essas pequenas aventuras, bastou-lhe erguer os olhos para a linha do horizonte para sentir-se penetrado, logo ao primeiro choque, pela serenidade das montanhas na luz da aurora, para sentir seu coração apaziguar-se com a chegada da noite, para deixar então seu sonho errar sobre a imobilidade longínqua ou o embalo dos mares.

V

Coisa estranha. Embora vendo, como os escultores gregos, a forma humana nua, viver e agitar-se em torno deles, os pintores japoneses nem sempre evocaram a forma humana melhor do que a dos grandes animais, e é quando se trata da primeira, sobretudo, que hesitamos em distinguir sua vontade de caráter do seu senso de caricatura... Sem dúvida, eles se enternecem com um braço roliço de mulher, com a curva de um seio de tal modo puro, que se diria fundido numa taça de cristal... A glória do corpo feminino eleva-se como um poema, desde o ardente Koriusai¹⁴, pintor dos guerreiros e das virgens, até Kiyomitsu (1735-1785), Buntsho (?-1796),

14. Meados do século XVIII.



46. Sosen (1747-1821). Pintura. Coleção H. Vever. Paris. Foto Giraudon.



47



48

47. Harunobu (1718-1770). Moças fazendo a toailete. Estampa. Coleção H. Vever, Paris. Foto Hachette. — 48. Utamaro (1753-1806). O espelho. Estampa. Museu do Louvre. Foto Giraudon.

Kiyonaga (1742-1815), que fazem tão freqüentemente pensar nos decoradores de vasos gregos, até o próprio e grande Hokusai (1760-1849), que compreendeu tanto o desenvolvimento de uma anca opulenta e a firmeza arredondada de um seio, quanto a ascensão dos velhos vulcões incendiados pela manhã e o embalo das ondas. A própria arte do século XVIII consistiu quase toda, como no Ocidente, numa voluptuosa homenagem à mulher amorosa. Bastariam para defini-la as figuras de Utamaro (1754-1805), que descrevia com tão fervorosa paixão os belos seios oferecidos como frutos, as nuças altas e duras sob os cabelos levantados, os rostos ovais sob os penteados negros de azeviche presos pelos alfinetes de ouro, os encantadores idílios de Harunobu (1718-1770), enamorado das jovens encontradas nos jardins e na soleira das casas de papel, associando as mulheres às flores, jogando discretamente com os negros esbatidos, os vermelhos apagados, os verdes pálidos, nas vistas de paisagens, iluminando com lanternas



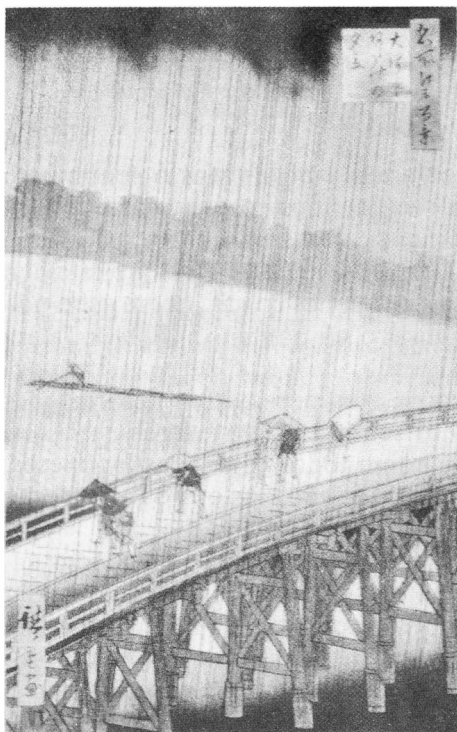
49. Utamaro (1753-1806). Yamauba amamentando Kintoki. Estampa. Foto Hachette.

as flores de cerejeira que furam a neve. Mas o sentimento deveras forte, sensual e doce que mesmo os maiores dentre eles possuíam da beleza muitas vezes não basta para dissimular suas deficiências de expressão. Ocupados que estavam em penetrar a estrutura das pequenas coisas, quem sabe não lhes faltou tempo para analisar o ser humano? Quando falam deste, a linguagem deles hesita, flutua, e surge a fórmula. Os pés e as mãos, os braços e as pernas têm deformações e atrofias singulares e nem sempre muito expressivas, que encontramos quase idênticas em todos os artistas japoneses, como se eles tivessem transmitido uns aos outros a paciente e meticulosa receita para realizá-las.

No século XVIII, essas deficiências de linguagem surpreendem um pouco. Os pintores que falavam da mulher com tanta inexperiência e amor possuíam nesse momento uma ciência da linha que raiava à abstração. Em Morikuni (1670-1748) e sobretudo em Massayoshi (1761-1824), o desenho não é mais do que um esquema, um arabesco linear que silhueta

o movimento com um traço. O modelado poderoso dos velhos mestres do nanquim mal é evocado pela linha ondulante cujos acentos negros na página branca sugerem de maneira bastante fraca a sucessão dos planos e a fuga dos contornos. O espírito do Japão devia fatalmente evoluir para esse grafismo prodigioso que satisfaz por sua realização limpa as necessidades sensuais da imaginação tal como as volutas achatadas, afiladas ou sinuosas de seus belos ideogramas, mas que acarreta tão depressa o esquecimento do mundo exterior, a abstração pura e a morte.

Em pleno desabrochar da alma japonesa, do século XV ao XVII, a inteligência do volume, que representa, na linguagem da forma, o equilíbrio filosófico entre os ensinamentos dos sentidos e o trabalho do espírito, a inteligência do volume em Motonobu e em Korin (1661-1716) ditava aos pintores



50. Hieroshige (1797-1858). A chuva. Estampa. Museu do Louvre. Foto Giraudon.

suas mais belas composições. Mesmo quando o arabesco linear preenchia sozinho a página branca, mesmo quando a mancha em *dégradé* não indicava a densidade e a materialidade das coisas, mesmo então a linha era neles tão cheia e tão flexível, suas sinuosidades e seus empastes correspondiam tão bem ao modelado movente dos organismos exteriores, que ela esculpia a forma no plano do papel. Para apreender a arte japonesa no auge de sua pujança, é preciso olhar para Korin. Todos os mestres nipônicos, de Seshiu e Sesson a Hokusai, nele vivem, em devir ou em prolongamento. E é esta precisamente a hora em que o Japão se fecha para descer de novo dentro de si mesmo e em que os ensinamentos dos primitivos amadurecem, em alguns anos, na atmosfera recolhida da unidade moral e da paz.

A escola de Kano, e a escola de Tosa reuniam suas conquistas para dar uma ossatura definitiva à sensibilidade dos japoneses. Mitsuoki (1616-1691) esgotava tudo o que o academismo de Tosa podia oferecer de mais precioso e de mais raro à alma aristocrática da nação. Tanyu (1601-1674) empregava sua verve e seu vigor para libertar Kano das derradeiras servidões chinesas. Itshio (1652-1724) lutava alegremente contra os deuses búdicos e foi o primeiro a entrar na casa dos camponeses. Korin podia beber em todas as fontes, quebrar as tradições petrificadas para reencontrar a tradição viva e estabelecer um elo entre antigas realizações e os novos sentimentos.

Desenhista, ele cobria seus álbuns com essas vigorosas silhuetas, cada uma das quais encerra, num traço lançado de uma só vez, sem levantar a mão, toda a significação específica do objeto sintetizado e, para lá do objeto, todos os ecos que ele desperta no universo adivinhado. Laqueador, korin pareceu reinventar uma arte que passava por ser, entretanto, há dez séculos, a expressão nacional real do gênio japonês, amadureceu em si o espírito do grande laqueador Koetsu (1557-1637) e criou o grande laqueador Ritsuo¹⁵. Seu irmão, Kenzan (1663-1743), junto com Ninsei, o mais pujante ceramista do Japão, o homem que soube incorporar à chama as

15. Início do século XVIII.

ervas úmidas e as flores frescas, inspirou-se em suas criações como numa fonte natural... Decorador, ele inspirou gerações de operários que, cem anos após sua morte, ainda lhe pediam motivos, opiniões técnicas, métodos de estilização. Quando fazia correr, da ponta de seu pincel, o nanquim ou o espesso verniz negro, quando polia suas lacas de ouro opaco com pó de carvão, era como se toda a alma antiga e atual do Japão ficasse suspensa em sua alma para guiar-lhe a mão. Korin tinha o poder de captar na vida que passa — alguns pardais na neve, um grupo de tartarugas, um vôo de patos selvagens, um tufo de caniços — o instante imperceptível que a liga à vida eterna. Uma mancha, uma sombra, e o absoluto atravessava-o. Parecia abandonar bruscamente sua cor e sua forma apenas esboçadas, como que advertido pelo relâmpago profético de que não deveria ir mais longe. Uma folha de seu álbum adquiria uma grandeza de afresco.

Antes de transpor os répteis, os pássaros, os peixes, os pequenos mamíferos, e as plantas aquáticas, na profunda gama de verdes, negros, vermelhos e dourados de suas lacas, ele tinha penetrado tão calorosamente o sentido da animação desses seres, que ela parecia encher a bela matéria cintilante. O vivo trote dos camundongos, o andar flácido dos sapos, os vôos silenciosos no céu, a ondulação das algas à tona da água, insinuavam-se sob a gélida aparência. Seu coração palpitava por ter compreendido a vida enorme que se esconde entre as ervas que pisamos, no fundo das nascentes obscuras onde nosso olhar se afoga e sob as grandes folhas caídas onde a sombra verde se acumula. Ouro sobre ouro, ouro sobre vermelho, ouro sobre negro, vermelho sobre vermelho, negro sobre ouro, a laca incrustada de metais parecia, com os rastejos, as asas, os ramos floridos que a atravessam, o pólen do pó de ouro que chove incessantemente sobre ela, um lingote de ouro escuro onde freme a vida.

Foi de Korin que desceu sobre o futuro, torrencialmente, o caudal cada vez mais vasto dessas indústrias menores que não tardaram em dar a todo objeto prático saído das mãos de um japonês o caráter de uma obra de arte. Korin, como todo grande artista do Japão, permanece um operário, e todo operário, no Japão, pode vir a ser um grande artista, seja

ele pintor ou laqueador, bronzista ou ferreiro, ceramista ou entalhador, carpinteiro, jardineiro ou, como Hidari Zingoro, Korin e Kenzan, um pouco disso tudo ao mesmo tempo. Uma solidariedade estreita e vasta reúne uns aos outros todos os ramos da indústria decorativa mais prolixa que jamais existiu, e é nos grandes pintores que os mais humildes cinzeladores ou gravadores inspiram todos os seus motivos. Neles encontramos o espírito dos mestres, a mesma paixão, perícia, e o mesmo vigor para impor à matéria as direções desse espírito.

Antes deles, só os egípcios tiveram o poder de dar aos minerais terrestres, nos mais pequenos objetos, o aspecto da vida orgânica. Seus grés flamejantes têm o aspecto de tecidos animais, de vísceras impregnadas do enxofre dos vulcões. Seus *netsuquês*, os milhões de bibelôs familiares e de berloques maliciosos que eles coletaram, no século XVII, como uma brusca safra, são pequenas coisas palpitantes cujo marfim, laca ou metal os dedos acariciam como se fossem minúsculos animais tépidos, abrigados na concha da mão. Capazes de vaziar no molde as maiores estátuas de bronze que existem no mundo, colossos sentados cujo dedo erguido e cujo sorriso dominam, ao longe, as casas e os bosques, eles também lavraram o ferro, recortaram-no em rendilhados. Descobriram ligas desconhecidas que betam o bronze à maneira de um mármore, misturaram e harmonizaram os metais como um pintor amalgama, esmaga e combina as cores. O ferro, os bronzes negros ou verdes, o estanho, o ouro, a prata, orquestram-se de acordo com os procedimentos de estampas. O nácar e o marfim a eles se associam com tanta intimidade quanto o céu e as nuvens com as formas terrestres. Suas velhas armaduras em que o cobre e o ferro martelados, a laca, o aço, têm as articulações revestidas de crepom e seda, lembram grandes escaravelhos negros. Deixaram suas janelas abertas, e borboletas e cigarras, estames que voaram das flores, folhas arrancadas às árvores, élitros quebrados, vieram cair aqui e ali, ao sabor das brisas primaveris, sobre os leques de papel as jarras de barro, as bacias de bronze, os estojos de laca e as guardas de ferro. Eles misturaram a vida frágil das gramíneas e dos insetos à sua vida social, familiar e militar. Colheram bichinhos dourados até nas poças de sangue.

VI

Era a época em que a arte abandonava decididamente os templos e os castelos para inundar a rua, como após os grandes séculos gregos. Era a época em que Matahei¹⁶, pintor direto, suntuoso e excêntrico dava as costas ao ensino dogmático e abria caminho para essa “escola vulgar” que exprime, aos olhos ocidentais, com a maior força evocadora, a alma média do Japão. O gênio de Korin, só e livre, a luta de Goshin (1741-1811) contra um semi-retorno da escola chinesa favorecida por Okio (1732-1795), evocador poderoso das grandes aves selvagens, e, sobretudo, o aparecimento da estampa, popularizada pelas severas harmonias de Moronobu (1638-1714), e da gravura em cores, que Kiyonobu (1667-1729) inventou, protegiam e secundavam ou apoiavam sua ação. Os *netsuquês*, as cerâmicas, as lacas, os *inrô*s, os *surimonos*, vendiam-se em todos os bazares.

A estampa invadiu os interiores burgueses e populares. As paisagens marinhas, de montanhas e de bosques, os trajes dos transeuntes, as auriflamas, as insígnias, as lanternas de papel pintado, toda a magia ruidosa, movimentada e deslumbrante do mundo japonês permitiram aos gravadores populares exhibir, com uma profusão milagrosa, a fantasia e o vigor do seu gênio de coloristas, de dramaturgos e de contadores de histórias. A Europa conheceu o Japão por essa arte vulgarizada, por essa fragmentação infinita da força central que Seshiu, Motonobu e Korin, para glória do homem, revelaram a seu próprio país. Não é de todo culpa dela se, ao desembalar as caixas de chá, os cofrezinhos de laca e os móveis de bambu, a Europa apenas viu, a princípio, a superfície um tanto anódina da alma japonesa nesse mar montante de pequenos crepons coloridos onde desfilavam epopéias de biombo, aparições horríveis, paisagens atormentadas, guerreiros pintalgados de sangue, comediantes convulsos, mulheres enfeitadas, maquiadas e pálidas, artesãos, pescadores, ceifeiros, crianças, todos talvez um pouco cômicos, multidões heteróclitas e gesticulantes, festas noturnas sobre as águas. Aos poucos, porém,

16. Meados do século XVII.

os europeus aprenderam a captar, nessa confusão bizarra onde seus sentidos surpreendidos não distinguiam, no início, senão cores violentas e gestos desarticulados, um poder de orquestração e uma veemência na caracterização das coisas que fizeram entrar no espírito ocidental um fluxo de sensações reveladoras. Como teríamos assistido, sem Hieroshige, à iluminação e ao assombreamento progressivos dos céus das ilhas japonesas? Como teríamos descoberto a limpidez de suas grandes auroras acima das linhas do horizonte, os altos troncos nus de seus pinheiros que se projetam da beira das estradas, deixando entrever entre eles o azul profundo do espaço e do mar, a harmonia melancólica de suas neves, a massa de suas águas quase negras onde seguem-se as velas brancas, suas pancadas de chuva que arrastam as aves e vergam as copas das árvores, a poesia de suas noites azuis repletas de ramos floridos, seus lagos iluminados pelos fogos de artifício e as lanternas que dançam sobre as pontes de madeira e seus barcos superlotados onde tocam os músicos? Como teríamos assimilado, sem o puro Utamaro, que freqüentava as cortesãs e se detinha à porta das casas para ver as mães dando o seio a seus bebês, sem o decisivo Toyokuni, comensal dos comediantes, sem Shiunsho, que distribuía as cores na estampa como se fossem regatos de flores, sem Kiyonaga, amante contido das longas formas femininas, enamorado das pernas, dos seios, dos ombros, dos braços nus que se entrevêem entre as discretas harmonias dos quimonos de seda e dos interiores recatados, sem Harunobu, em torno de quem as mulheres, caniços floridos, encantavam a terra, e sem o infinito Hokusai, como teríamos assimilado o valor das linhas que simbolizam, fora de toda perspectiva científica, unicamente por sua força expressiva, a sucessão dos planos no espaço ilimitado? Como não teríamos esquecido que eles já não conheciam os modelos de Seshiu, de Motonobu e de Korin quando, para êxtase dos nossos olhos, suas tintas lisas agitavam diante de nós as pregas e os avessos dos vestidos e expunham suas sonoridades orquestrais, tal como se descobre, de uma altura de onde as concavidades e as saliências se apagam, o formato dos canteiros de um grande jardim?

Eles bordaram com flores verdes ou azuis, flores de chama, folhas vermelhas, folhas douradas, seus trajes onde a aurora se amplia, onde o dia declina, onde todo o sangue das veias se derrama, e toda a neve incendiada das montanhas, e as nuvens de fogo errando nos crepúsculos, e os campos velados de encarnado, malva e azul, e os frutos cuja pele aveludada se turva ao amadurecer, e as chuvas silenciosas de glicínias sobre a água parada, e a neblina rosa e branca das árvores frutíferas em flor. Lançaram sobre elas, com o vento, vôos de pássaros desnorreados, retorceram em seus recônditos quimeras convulsivas, abriram paisagens onde as folhas e a água murmuram na seda amarrotada e expuseram como que através da folhagem outonal os múltiplos sóis dos crisântemos imperiais. Seus negros, esses negros profundos, esses negros absolutos, que eles misturam quase sempre a tudo, pelas listras ou pelas bolinhas das fazendas, pelos penteados em várias camadas, pelos arabescos grossos dos vigorosos ideogramas, seus negros são o acompanhamento surdo sobre o qual as melodias violentas gritam o drama, se acalmam e ressoam para morrer... Quando as mulheres desfilam nas estampas do Nipon, não sabemos ao certo se é o verão, o outono ou o inverno passado que faz chover sobre seus quimonos de seda suas flores, suas folhas mortas ou seus flocos em torvelinho, ou se é o próprio caminhar dessas criaturas longínquas que espalha à volta delas o inverno, o outono ou o verão. Tudo canta quando elas chegam, até o assassinato. A paisagem responde-lhes, a paisagem de ramos cor-de-rosa cujas pétalas vão nevar, a paisagem onde as flores resistem às geadas, a paisagem dos céus límpidos acima de mares serenos, a paisagem noturna em que mulheres e jardins errantes desfilam contra fundos uniformemente negros.

A seiva do Japão, nesses milhões de folhas esvoaçantes, chovia em gotas cada vez mais próximas, porém distanciando-se cada vez mais de suas raízes. O país estava fechado há duzentos anos, surdo às vozes do exterior, e as vozes interiores esbarravam em paredes intransponíveis. Privada por muito tempo da troca, que é a vida, incapaz de renovar-se, sua alma retraía-se, debilitava-se, perdia-se pouco a pouco no detalhe e no anedótico. Cumpre confessá-lo. A arte dos



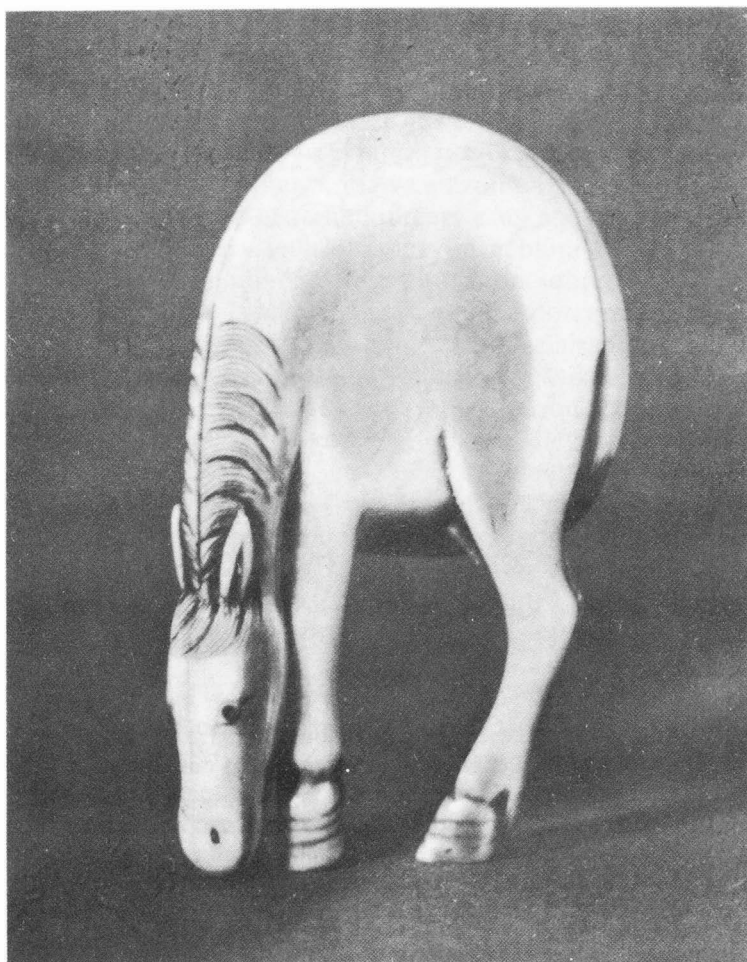
51. Hokusai (1760-1849). O estupro. Desenho. Coleção H. Vever, Paris.
Foto Giraudon.

séculos XVIII e XIX, apesar de seu confuso vicejo, de sua verve e de sua vida, parece um pouco frágil e atormentada, febril, caricatural, perto da arte das eras precedentes. O próprio e grande Hokusai, o poeta protético, o homem dos cem nomes que, com seus pensamentos, encheu mais de quinhentos volumes, cobriu vinte mil estampas, “o velhote louco por desenho”, o vagabundo distraído que corou a arte popular e dispersou o espírito japonês pelos quatro cantos do céu, tal como um vendaval despe as florestas no outono, o grande Hokusai é ele próprio uma expressão de decadência. Ele tem a paixão pela humanidade próxima, miserável e confessada, como, na Europa, só Rembrandt, talvez, a teve, aquela minúcia poderosa que só se encontra em Dürer, aquele amor às paisagens etéreas onde Claude Lorrain e Veronese viram cin-

51

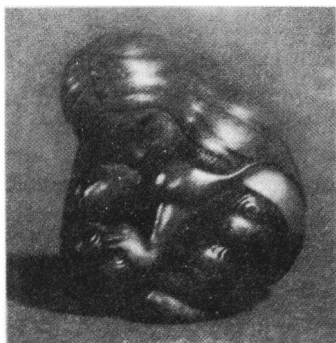
54

55



52. Cavalo. Netusquê, marfim (século XVII). Coleção Mme. Lefèvre-Vacquerie. Foto J.-A. Lavaud.

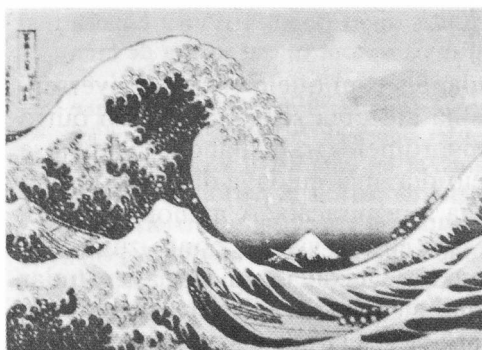
tilar o ouro e a prata, e aquela verve cínica, ou terrível, ou zombeteira, ou sinistra, ou dilacerante, com que Goya arrancava ao mundo das formas os símbolos sumários das tragédias de seu coração. Ele possui a imensidão do saber e a habilidade de todos os operários de sua nação. Aluno de Shiunsho, admirador incondicional de Seshiu, Tanyu e Korin, não há uma



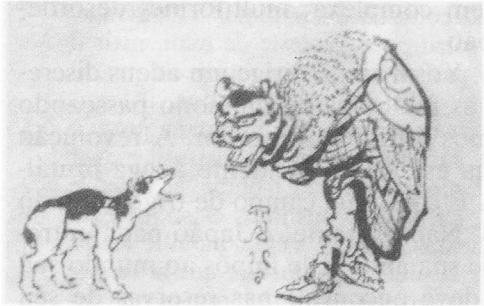
53. Deusa Shōjō. Netusquê, madeira, (início do século XIX, assinado Sei-Ichi) Museu de Ennery, Paris. Foto J.-A. Lavaud.

só fibra de seu incomensurável espírito que não mergulhe em cada um deles para se dividir e se expandir até as extremidades dos membros e dos ramos de todos os seres e plantas que encontrou em sua longa vida, quando vagava nos bosques e ao longo dos rios, quando aspirava a neblina das cascatas ou cruzava uma ponte concovada para seguir a multidão apressada e dispersar-se com ela nas ruas, nos jardins e nas casas. Hokusai proferiu a mais humilde e mais orgulhosa palavra saída da boca de um artista: “Aos 110 anos, tudo o que sair do meu pincel, ponto ou linha, será vivo.” Ele acompanhou todos os trabalhos e narrou todos os dias. Fez o que fazem os camponeses, os operários, os pescadores, os soldados, os feirantes e as crianças. Contou com uma ternura ora zombeteira, ora profundamente sentida, seus folguedos, suas profissões e suas paixões. Amou todas as mulheres, seus seios rijos e pontudos e seus belos braços que surgem de um só traço. Não teve tempo de nos dizer tudo, embora a cada instante ele deixasse os pedreiros sobre um telhado, os serradores, os vendedores ambulantes com quem estava conversando, para seguir uma abelha até uma sebe florida, do outro lado da qual descobria um jardineiro trabalhando. Deitava-se ao sol para a sesta do meio-dia, mas cuidava de não adormecer. Não se movia, retinha a respiração. À menor vibração, erguia uma pálpebra, seguia com a vista o ponto zumbidor até ele pousar em seu braço nu. Deixava-se picar para estudar o olho monstruoso, a tromba sugadora, a couraça metálica, os finos membros elásticos que se esfregam sem parar. Quan-

do se molhava até os ossos para observar bem a chuva, esperava que o vento o secasse para ver esvoaçar na tormenta as folhas mortas, as lanternas festivas, as penas arrancadas das asas. Se subia uma montanha, era para ver bruscamente, saindo das brumas baixas, um cume isolado num espaço de cristal, e para descobrir, na descida, através dos claros na bruma, telhados de colmo, arrozais, uma humanidade formigante sob os chapéus de palha redondos, os juncos dispersos no espaço opaco. Quando tinha visto a lua pálida subir num céu negro sobre um mundo vazio de formas, ele aguardava com impaciência que o sol vermelho descolorisse o espaço para captar a aparição do mundo pelas ilhas douradas salpicadas de manchas escuras que semeiam os mares interiores, pelas casas azuis ou vermelhas surgidas entre os pinheiros, pelas velas errantes, o vulcão cônico, ora coroado de sangue, ora argênteo ou opalino, ora violeta, cor-de-rosa ou de um lilás que só se vê nas flores entreabertas. A oscilação oleosa do mar, o surgimento das geleiras por sobre as nuvens, as copas imóveis ou atormentadas do arvoredo, todo o universo se imprimia em Hokusai de acordo com profundas harmonias; ele parecia esmagar jóias azuis, verdes e sangrentas no ar impregnado de vapores de água que transmite a luz às coisas... À sua maneira, comandou como herói, foi, ao sabor de sua vontade, consecutiva ou simultaneamente, lírico e filósofo, poeta épico e poeta satírico, vivendo os mais pavorosos pesadelos após as realidades mais apazíveis, ou ao mesmo tempo que estas, e passando com desenvoltura da invenção mais



54. Hokusai (1760-1849).
A onda. Estampa. Museu
do Louvre. Foto Hachette.



55. Hokusai (1760-1849). Homem brincando com um cão. Desenho. Foto Hachette. — 56. Detalhe de 55.

malsã à mais nobre visão... No entanto, por sua arte rápida, analítica, febril e apressada — por vezes, excessivamente anedótica —, ele é uma expressão de decadência. Dir-se-ia que ele pressente o fim do velho Japão, que quer erigir-lhe uma enciclopédia viva, apressar-se em descrevê-lo integralmente em apontamentos diretos, imediatos, fulgurantes, como para

legar ao futuro a imagem complexa, multiforme, desordenada, imensa, desse Japão.

Depois de Hokusai, Yosai ainda dirige um adeus discreto, melancólico e puro às mulheres de quimono passeando contra um fundo de ramos floridos. E é o fim. A revolução que precipita o Japão na esteira do Ocidente apaga brutalmente sua vida artística. É como um campo de trigo vergado pelo vento dos canhões. Não obstante, o Japão nada entregou, nada abandonou de sua alma. Ele impôs ao mundo seu direito à vida. Agora, deve encontrar nas reservas de seu silêncio toda a sua paixão de compreender e toda a sua força de exprimir. A alma de um povo não pode morrer inteiramente enquanto esse povo estiver vivo. Alguns de seus artistas já parecem recuperar-se, reencontrar o espírito de sua raça ampliado e renovado pelo pensamento ocidental. Um dia, com certeza, uma grande arte nascerá desse encontro. Mas essas tentativas ainda são prematuras. O Japão tem, agora, um objetivo mais próximo e mais positivo a alcançar. Que adquira, portanto, depois da força militar, a força econômica. Na ascensão de suas energias atuantes, ele surpreenderá o bramido surdo de um espírito criador que um dia irromperá com pujança. Depois, será rico. Depois, pobre. E o ciclo recomeçará.

OS TRÓPICOS

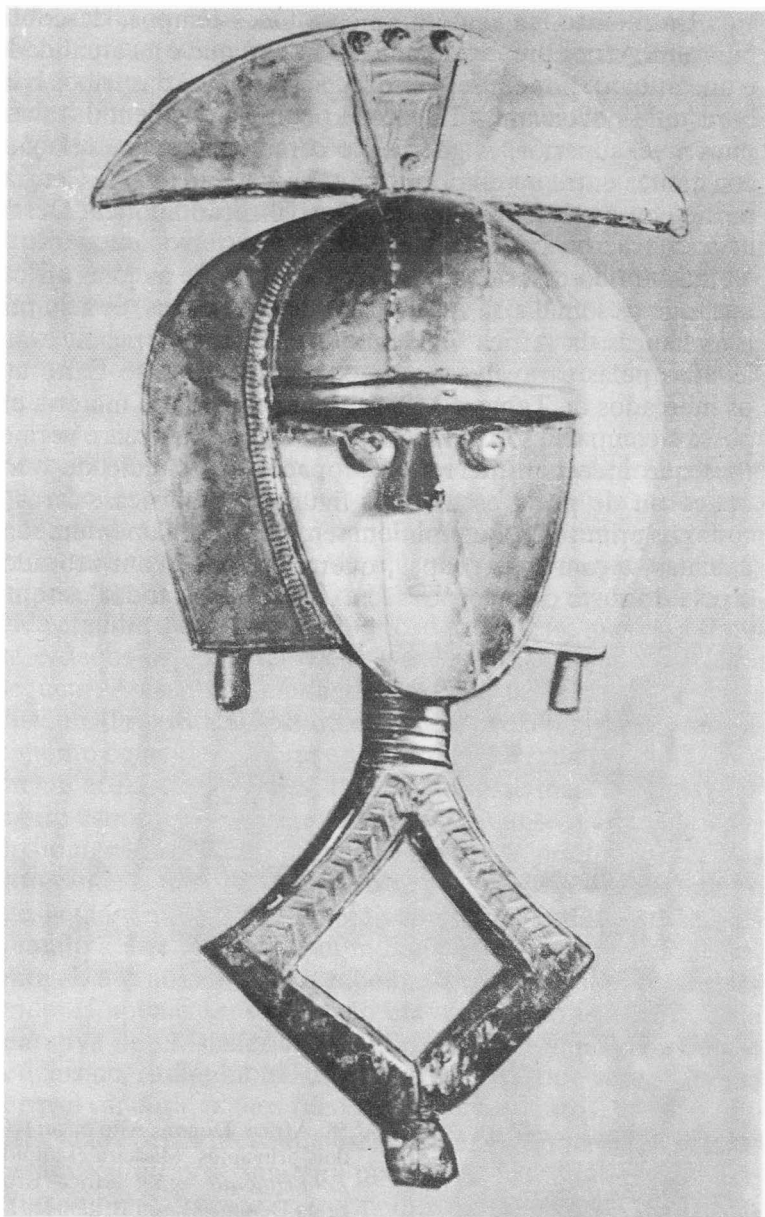
I

Num dado momento de sua história, todos os povos têm necessidade de estreitar com o mundo sensível esse contato prolongado e fecundo de que resulta a representação verbal, musical ou plástica do espírito. Mas cada um deles fala a sua língua; um compôs poemas ou orquestrou sinfonias, mas é incapaz de elevar-se ao nível de generalizações plásticas dotadas de um acento original. Com exceção dos franceses, italianos, espanhóis, flamengos, holandeses, algumas vezes dos alemães — hesito em dizer dos ingleses —, as sociedades da Europa medieval ou moderna só abandonaram a arte industrial popular para tentar imitações mais ou menos dissimuladas das grandes escolas estrangeiras. Ora, todas as raças, inclusive as mais primitivas, possuem a faculdade de decorar vasos, esculpir estatuetas de madeira, tornear móveis, tecer panos ou cinzelar metais. Isso quer dizer que todo povo da Europa que não soube utilizar, no arrebatamento geral da cultura ocidental, os balbucios dessas artes rudimentares para criar uma língua própria, viva, exprimindo-a em seus mais elevados desejos, deve procurar realizá-los por outro meio que não o da imagem, da qual não se sabe servir porque não a ama. Aliás, a civilização, ao universalizar-se, perverte as necessidades da alma popular, cujas manifestações se abastardam pouco a pouco. Para encontrar uma arte primitiva que conserve sua seiva e possa propiciar novas e fortes emoções às sensibilidades que conservaram ou reconquistaram

sua ingenuidade original, cumpre ir aos que continuam sendo primitivos.

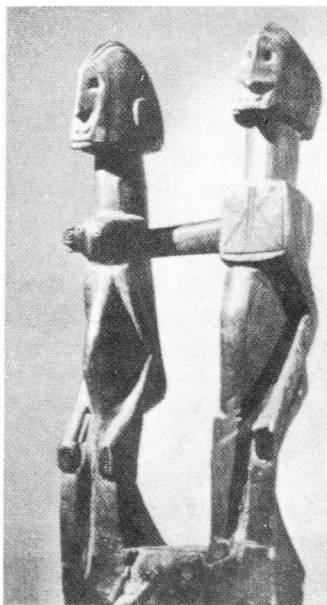
Foi entre os trópicos, ou perto das regiões boreais que os homens, já em pleno mundo moderno, conservaram quase intato o espírito de seus mais remotos ancestrais. Somente aí eles não superaram o estágio do fetichismo naturista e do agrupamento tribal. Porque aqui faz calor demais, ali frio demais. Aqui as estações são demasiado nítidas e pesadas, ali são demasiado tórpidas, por toda parte o mesmo ritmo demasiado lento. No homem intertropical, o esforço rudimentar pelo alimento e o abrigo é quase inútil, o esforço para erguer-se mais alto, penoso demais; no hiperbóreo, o esforço só pode ser empregado para assegurar-se uma existência vegetativa e precária no seio de uma natureza demasiado ingrata para que possa sonhar em modificá-la em seu proveito. Enfim, tanto num como no outro, as grandes migrações humanas não passaram para renovar a raça, trazer o vento de fora, porque elas se detiveram diante dos gelos, dos desertos, das florestas demasiado densas ou dos oceanos demasiado extensos.

O homem negro é, talvez, entre todos os não-evoluídos, aquele que manifestou a menor aptidão para elevar-se acima dos instintos humanos elementares, culminando na formação da linguagem, das primeiras cristalizações sociais e das indústrias que lhe são indispensáveis. Mesmo quando transplantado em grandes massas, e desde há séculos, para regiões que atingiram, se não o mais elevado, o mais original grau de civilização moderna, como a América do Norte, o negro continua sendo o que era, uma criança impulsiva, ingenuamente boa e cruel, cujos atos resultam, todos, da sensação imediata. Entretanto, era a única das grandes raças primitivas que habitava em grande número um continente maciço, e à qual não faltaram braços nem cabeças para modificar seu meio, descobrir novas relações e criar idéias originais. Mas esse continente está dividido em vinte partes pelas areias, montanhas, matas, florestas virgens, infestado de feras, febril, tórrido, cortado em dois pelo equador. Seu extremo norte, que orla o Mediterrâneo e onde os brancos podem viver, foi o único a participar, desde o começo da história, dos grandes movimentos dos homens rumo ao futuro.



57. África. Gabão. Fetiche bakota. Foto Hoa-qui.

Entretanto, se remontarmos a esses tempos, descobriremos uma África provavelmente idêntica à que é na atualidade e que atingiu, por conseguinte, o mesmo nível das tribos bárbaras que povoavam a Europa do Norte e Ocidental, talvez num nível superior. A guerra e o comércio criavam relações constantes entre o velho Egito e o Sudão, e a África Central participou do desenvolvimento da civilização nilótica. Desde essa época, na Nigéria trabalhava-se o ferro, enquanto o Velho Mundo mal sabia trabalhar o bronze, e as jóias africanas, que os somalis da África Oriental, os pauins, os achantis e os hauçás da África Ocidental ainda hoje fabricam, eram levadas pelas caravanas desde os confins do Alto Egito até os mercados de Tebas e Mênfis. São pesadas, de matéria espessa e compacta sob as incrustações de pedras azuis e vermelhas que mancham de reflexos opacos seu círculo de ouro opaco ou de prata escura. As figuras geométricas, caras a todos os primitivos, quer pintem seus vasos, ornamentem suas cabanas, teçam suas roupas, quer cubram-se com zebrados a pele do rosto e do corpo, são executadas em todos os senti-



57



58

58. África. Dogon (Alto Níger). Os dois princípios. Madeira esculpida. Foto Hoa-qui. — 59. África. Bronze do Benim. Museu Britânico. Foto Mansell-Giraudon.

dos, curtas, grossas, densas, apertadas. Tal como a matemática, ciência das formas inertes, precedeu a biologia, ciência das formas animadas, o ornato geométrico precede o ornamento vivo, e esses povos infantis incapazes de interpretar a vida chegaram, na arte ornamental, ao mais alto grau de vigor. O espírito humano vai sempre do simples ao complexo, mas a inteligência o reconduz às fontes primitivas onde o instinto se saciava, quando o grande artista surge para reunir sob o mesmo arabesco as formas vivas mais diferenciadas, ou quando a ciência moderna tenta exprimir todas as suas conquistas em símbolos matemáticos. É sempre o emocionante acordo entre o sentimento mais obscuro e a mais alta razão.

De um modo geral, não se deve procurar na arte dos negros outra coisa além desse sentimento ainda irracional e que obedece tão-só às necessidades mais elementares de ritmo e simetria. O instinto que impele os povos jovens a imporem as formas vivas que saem de seus dedos uma vaga aparência arquitetural, uma simetria canhestra e rude, obedece sem dúvida alguma a um desejo imperioso de síntese, mas essa síntese é daquelas que precedem a experiência e não das que a seguem. A escultura em madeira dos negros está ainda muito distante da grande escultura egípcia, por exemplo, cujo aparecimento coincide com um edifício social e religioso poderosamente arquitetado. Aliás, talvez não fosse mais do que o primeiro esboço dela, quase tão remoto quanto o aparecimento do homem na África, e elevando-se súbito, por longos séculos no grande e fértil vale onde o negro e o branco se fundem, até a mais lenta, mais alta e mais consciente estilização, depois quando a arte nilótica se afunda nas areias, prolongando-se, imóvel, até nós. Mas não cabe buscar abstrações metafísicas onde há apenas sensações tão breves quanto violentas, uma tentativa de satisfazer as necessidades mais imediatas de um fetichismo rudimentar. E talvez seja até por causa de sua terrível candura, planos rugosos, membros curtos, cabeças bestiais, seios pendentes, que essa arte é a tal ponto expressiva. Essas esculturas de madeira pintada — madeira negra, onde azuis puros, verdes crus, vermelhos acastanhados, adquirem uma violência tão ingênua que se torna assustadora — pos-

suem uma bonomia na ferocidade e uma inocência no homicídio que impõem uma espécie de respeito. A natureza bruta aí circula, um suco escaldante, um sangue negro. Ainda que sinta medo delas, o homem não pode impedir-se de reconhecer e de amar seus impulsos concretizados nos crocodilos ras-tejantes e nos gorilas corpulentos cujo esboço, indicado em grandes lascas de madeira, decora algumas vezes as portas e as traves de sua choupana ou as superfícies externas de seus tantãs.

Como descobrir na confusão e no turbilhão das tribos e das indústrias africanas correntes mais fortes do que as outras e que tivesse podido, sem a colonização do continente pelos povos europeus, encaminhar talvez lentamente os negros para a conquista de um mundo interior mais esclarecido? Os hauçás e, sobretudo, os achantis, dedicam-se a todas as indústrias primárias, a tecelagem, a cerâmica, os artefatos de ferro, a ourivesaria, os bordados, a joalheria, a escultura em madeira e em marfim, e aqueles negros do Sudão ou da África Ocidental que se deixam ir na corrente da propaganda muçulmana pressentem, em contato com a centelha espiritualista do islã, a existência de uma vida superior e superam frequentemente o operário berbere no trabalho de luxo do metal ou do couro. Mas é preciso retroceder ainda mais no passado da terra obscura, terra maciça adubada com sangue, para encontrar os vestígios de uma necessidade de ordem estética ainda muito confusa, porém muito afirmada, que as imigrações negras e as invasões brancas destruíram em alguns povos africanos. Entre os indígenas da Guiné, do Níger, do Gabão, da Costa do Marfim, encontram-se ídolos, máscaras de dança ou de guerra, objetos familiares, armas cujos protótipos remontam, sem dúvida, a uma época muito antiga — talvez imemorial — e que atestam, com frequência, uma preocupação de estilização não só muito acentuada, mas poderosamente original. A síntese plástica, nesse caso, confina com a geometria. O conjunto da obra está submetido a uma espécie de ritmo esquemático que se permite as deformações mais audaciosas, mas sempre deixa subsistir alguns ápices expressivos do objeto que ela interpreta. O reino de Benin, que foi um dos primeiros a receber os navegadores portugueses



60-61-62. Polinésia. Ilhas Salomão. Madeira esculpida. Museu Britânico, Christy Collection. Foto Mansell-Giraudon.

e onde se desenvolveu, sem dúvida em fins da Idade Média, a maior escola da África, possui admiráveis bronzistas, que um pujante sentimento da vida embrionária torna parentes muito próximos dos escultores arcaicos chineses, dos khmers e dos javaneses. Torciam serpentes negras juntas para servirem de suporte aos escabelos de cobre sobre o bulício escamoso e rugoso de seus nós entrelaçados. Seus vasos, que assumiam com frequência o aspecto puríssimo de uma cabeça humana, eram decorados com esculturas atarracadas, rudes, muito sumárias, onde se denunciavam sob formas às vezes irônicas as silhuetas familiares do cão, do leão, do galo, do elefante, do crocodilo. Aliás, nessa época, no século XVI, no século XVII, a África parecia sair do seu longo pesadelo. Os bosquímanos, contemporâneos dos negros de Benin que povoavam o Sul do continente, longe do Equador, dos desertos, das florestas do centro, onde o clima é mais são, a pecuária possível, as feras menos temíveis, a caça abundante, teriam podido, se tivessem sobrevivido, imprimir ao espírito das raças negras um impulso decisivo. Eles viviam muito mais da rapina do que da caça, mas sua vida nômade e aventureira,



63. Polinésia. Ilhas Salomão. Madeira esculpida. Museu Britânico, Christy Collection. Foto Mansell-Giraudon.

ao multiplicar suas relações com as demais tribos e com o solo africano, aguçava-lhes os sentidos e sutilizava-lhes o espírito. Deixaram nas paredes das grutas, onde escondiam os rebanhos roubados, afrescos em ocre vermelho, onde têm vida a caça e a guerra, as danças, os animais que fogem ou desfilam. A forma é aproximativa mas a mancha plana possui vida, e as silhuetas que se assemelham a sombras projetadas numa parede andam num mesmo movimento, bois perseguidos, antílopes galgando uma encosta, grandes pássaros cinzentos que cruzam o céu.

II

É o mais interessante esforço, sem dúvida, tentado por primitivos desde os trogloditas de La Vézère. Mas dir-se-ia que essa pintura elementar estava condenada a não evoluir, votada ao desaparecimento brutal. As águas tépidas obrigaram os caçadores de renas a fugirem da Europa Ocidental, os bosquímanos dispersaram-se à chegada dos cafres, bôeres e ingleses, e a colonização da Austrália reduziu, dia após dia, o número de indígenas que cobriam os rochedos da grande ilha com afrescos negros, sulfurosos, vermelhos e azuis, testemunhando o nascimento de um espírito generalizador cujos rudimentos talvez sejam menos visíveis nos habitantes da África ⁶⁰ do que entre alguns povos oceânicos. A arte da Polinésia, ⁶¹ como a arte oriental em geral, parecia tender sobretudo para ⁶² a decoração, ao passo que a arte africana, como a européia, ⁶³ teria uma tendência mais acentuada para isolar a forma a ⁶⁴ fim de examiná-la em sua ação própria e em suas caracte- ⁶⁵ rísticas individuais. ⁶⁶

É verdade que o clima e a natureza oceânica oferecem à sensibilidade dos polinésios recursos que não se encontram na África. A fragmentação da raça, dispersa por milhares de ilhas e ilhotas separadas por enormes extensões marítimas, talvez tenha sido a única coisa que impediu, na medida em que se opôs à necessária coesão, o nascimento de uma grande civilização no Pacífico e sua irradiação em áreas circunvizi-



64. Nova Zelândia. Máscara de guerra. Museu Britânico.
Foto Mansell-Giraudon.

nhas. Agora é tarde demais: a conquista européia, as doenças, o álcool, a moral e a religião que ela lhes trouxe debilitou-os, aniquilou-os, venceu-os. Já começaram a deixar de sentir viver em si o poema natural que os rodeia e que os formou.

As ilhas onde todos os germes do céu vieram depositar florestas floridas cobrem o oceano azul como as Cíclades gregas salpicam o Mediterrâneo Oriental desde os promontórios do Peloponeso até os golfos asiáticos. É uma natureza prodigiosa, saudável embora ressumando fecundidade e cercada de perfumes, pletórica de frutos e de flores, deslumbrante de pássaros de fogo e de pedras coloridas, e refletindo seus bosques que descem até a beira da água, na taça de safira negra incrustada de pérolas onde os monstros marinhos

habitam cavernas de coral. A bela raça de fronte alta que a povoa é naturalmente artista, vivendo ao ar livre, em pleno vento marinho, entre as formas esplêndidas e a ardente orgia das cores. Fala uma língua harmoniosa, ama a dança, a guerra e a música, trança coroas e grinaldas de flores, e entrega-se ao amor nas nascentes e ao sol. Sua mitologia está muito próxima, por sua graça triunfante, seu perfume de aurora e de céu, seu simbolismo de cristal, das velhas lendas jônicas. Uma vida um pouco menos fácil e a unidade teriam fecundado o futuro.

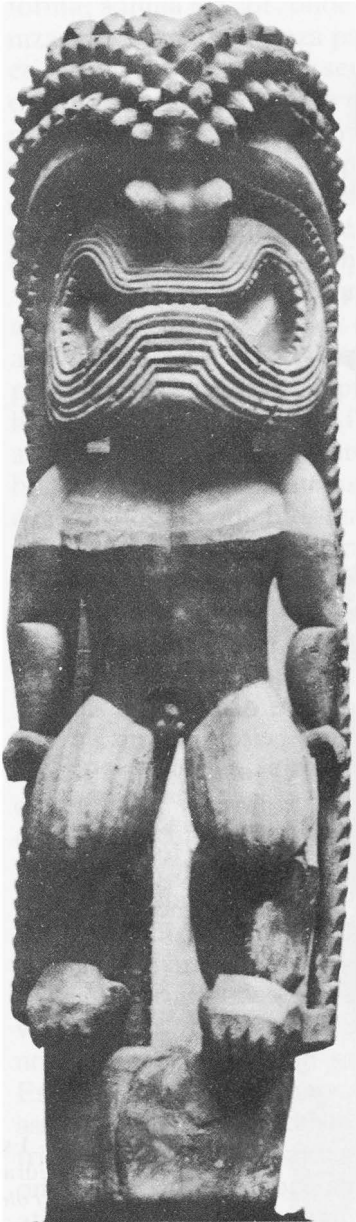
Os deuses que os polinésios recortaram na matéria dócil da madeira para erguê-los em seguida nas praias ou à porta de suas cabanas, são em geral mais animados do que as silhuetas simétricas talhadas pelos africanos. Talvez sejam também menos ingenuamente concebidos e de uma arte menos severa. Mais tendência para um estilo, contudo mais habilidade e também menos força. As órbitas, os lábios, as narinas, as orelhas, tornam-se, nas mais interessantes dessas imagens, o ponto de partida de longas linhas paralelas profundamente cavadas e sustentadas, de espirais e volutas que obedecem a uma intenção de demonstração religiosa ou de intimidação guerreira, em que é profunda e pura a concordância entre o espírito do mito e sua expressão resumida. Deixaram de ser bonecos terríveis por sua simples candura. São violenta e conscientemente expressivos, com os atributos do homicídio e dos rostos cruéis, e as cores que os cobrem são os símbolos de sua ferocidade no combate e de seu ardor no amor. Carrancas nas proas das longas pirogas recurvadas, colossos abrigados sob as copas das florestas aromáticas, homens ou monstros pintados de vermelhão e de verde-esmeralda, todas superaram o estágio arcaico representado pelas estátuas da ilha da Páscoa, que está para a Polinésia, talvez, o que um Egito ainda enterrado no limo original estaria para uma Grécia indolente e demasiado escrava de sua carne. Todos são monstruosos e palpitantes de vida, saídos da verve bestial desencadeada pelos amores ébrios e os sentidos exasperados no meio de frutas esmagadas, de bagas corantes e penas multicores que chovem com o sol. Outrora, antes que o homem branco viesse impor o vestuário sem graça e estancar o espírito poéti-

co, os grandes ídolos de madeira pintada eram irmãos das flores enormes, das aves-do-paraíso e dos homens nus que atravessavam os bosques, tatuados dos pés à cabeça, pintados de vermelho, de verde, de azul, cobertos de grandes linhas ondulantes feitas para acentuar as formas, acompanhar de relâmpagos em movimento o ritmo da corrida e sublinhar os músculos da fisionomia no jogo aterrador das expressões de luxúria ou de crueldade.

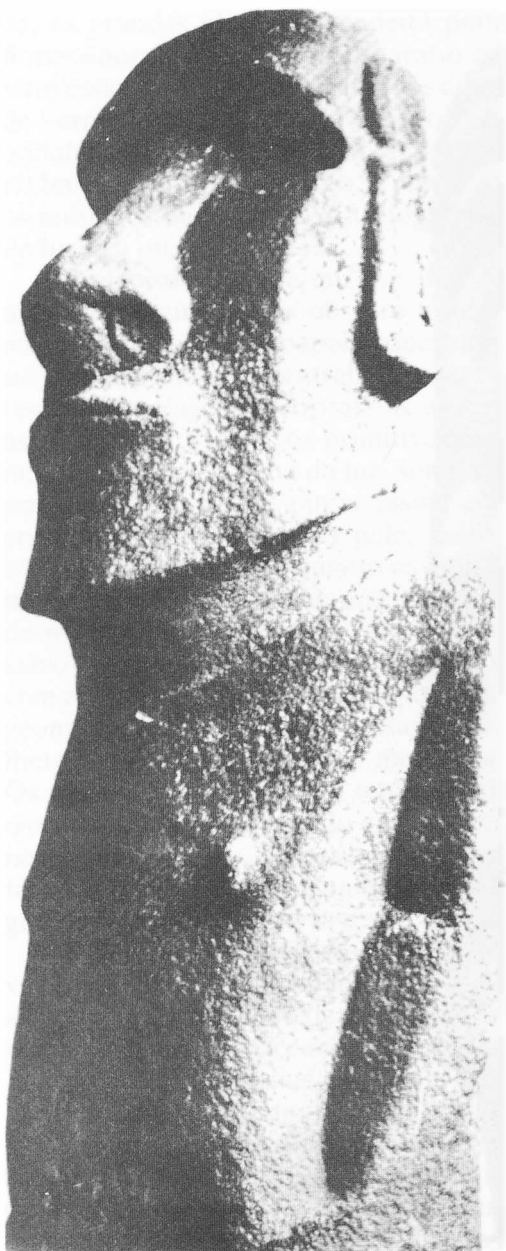
É preciso seduzir a mulher, aterrorizar o inimigo e, por um instinto ainda mais obscuro e mais vasto, desempenhar na sinfonia natural o papel requerido pelas grandes corolas suspensas pelas lianas entrelaçadas em meio às árvores gigantes, as pelagens lustrosas, as asas de fogo, os ocasos de astros no mar. Todos os primitivos intertropicais que vivem nus, na liberdade plena da luz, sempre gostaram, desde tempos imemoriais, de se pintar assim, com cores frescas ou incrustadas na espessura da pele, tanto os negros da África e os índios da América quanto os polinésios. Mas, nestes últimos anos, a tatuagem adquire um brilho, uma preocupação de ritmo e de vida que não existe em nenhuma outra parte, salvo nos povos derivados de nações oceânicas ou em relação com elas há muito tempo. Os japoneses substituíram o ornato geométrico por figuras de pássaros, dragões, quimeras, mulheres, verdadeiros quadros moventes e animados de vida. Os neozelandeses, embora tenham conservado na tatuagem

64 o ornamento geométrico do ancestral oceânico, introduziram nela uma precisão, uma violência, uma vontade de estilos tais que quase bastariam para defini-los como artistas, se seu gênio plástico não se tivesse revelado por outras afirmações.

De onde quer que viessem (as migrações polinésias através do Pacífico praticamente não têm mais história do que as dos pássaros errando de clima em clima), eles conservavam das populações da Oceania esse sensualismo ardente que as distingue. Tal como elas, gostavam de erguer à porta de suas cabanas estacas esculpidas com figuras atrozes, de decorar suas armas, seus utensílios industriais e domésticos, seus baús e vasos com entalhes pintados que denunciavam, sob a aparente preocupação de observar e perpetuar os ritos tradicionais, as práticas de exorcismo e de magia, esse amor humano à



65. Polinésia. Ilhas Havaí. Escultura colossal. Madeira. Museu Britânico. Foto Mansell-Giraudon.



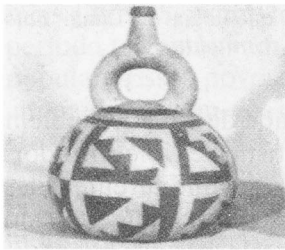
66. Ilha da Páscoa. Escultura colossal. Pedra. Museu Britânico. Foto Mansell-Giraudon.

forma, à linha e à cor, onde haurimos o desejo de nos harmonizarmos com a natureza para melhor a compreender e a recriar todos os dias com seus próprios elementos. Mas algo de novo, uma grande coisa nova aí surgia nitidamente quando os ingleses, em meados do século passado, vieram interromper a ascensão dos maoris para uma consciência cada dia menos caótica e mais luminosa de seu destino no mundo. Entre-gavam-se ao canibalismo, é verdade, mas somente depois de terem destruído inteiramente os raros espécimes de espécies antediluvianas que erravam através das florestas silenciosas quando chegaram, em suas canoas de guerra ornadas de caras apavorantes, a essas grandes ilhas estranhas, desprovidas de pássaros, de insetos, de répteis e possuindo apenas uma família de mamíferos anões. Aí estavam há apenas uns trezentos anos, talvez, tendo penosamente logrado organizar-se em tribos que contavam algumas dezenas de milhares de homens e em que os nascimentos mal compensavam os vazios gerados pelos massacres dos prisioneiros de guerra oferecidos em sacrifício aos deuses. Entretanto, eles já escapavam ao silêncio da alma. Tinham construído aldeias no centro das quais o *pa* fortificado encerrava o núcleo da cidade futura, quatro ou cinco cabanas coletivas esculpidas de alto a baixo, escolas, museus da tradição e das lendas, templos, recintos de jogos e de assembléias onde reuniam-se os conselhos de administração e de guerra. Como não reconhecer, nas formas que os decoram, sempre violentas, é certo, homicidas, vermelhas de sangue, contorcidas em atitudes infernais, mas já manifestando uma vontade obstinada de equilíbrio e de ritmo arquitetônico, a influência dominadora das paisagens majestosas onde se desenrolava a ação dos maoris e do esforço que eles forneciam para manter essa ação? Eles tinham ultrapassado a região perigosa das zonas intertropicais. A perpétua primavera já não os enervava. Suas ilhas, do Norte ao Sul, como no Japão, escalonavam seu clima entre o da Itália e o da Escócia. Instalavam suas aldeias à beira dos lagos opalinos assentados em bacias de lava vulcânica, cercados de nascentes frias e gêiseres fervilhantes, ao abrigo das montanhas imensas onde os vulcões em fogo alternam com as geleiras que descem até o mar; e, quando seguiam seus rios orlados de pinheiros,

estes os conduziam até fiordes que refletiam as florestas e as neves nas massas tenebrosas do oceano austral onde jamais um rosto humano vira sua imagem refletida. Uma grande civilização, uma grande arte, podiam e deviam nascer aí. As esteiras de fórmio pendentes das portas das cabanas rutilavam de pinturas ardentes, os rochedos cobriam-se de afrescos onde revivia o azul dos gelos e dos lagos, suas aldeias de madeiras inteiras, com suas casas baixas, seus grandes telhados excessivamente inclinados, suas paliçadas defensivas, eram obras de arte repletas de figuras horríveis, tatuadas como seres vivos, emolduradas por uma prodigiosa rede de linhas curvas, de espirais entrelaçadas, de espirais rítmicas, densas e gordas, levando por seus meandros calculados à forma do rosto humano, florestas de madeira esculpida que, de longe, têm o aspecto dos fetos arborescentes, espessos e delgados, que cobriam o país. Um pouco do espírito decorativo dos artistas do Japão, porém mais impetuoso e mais bárbaro, inteiramente desdenhoso da matéria empregada e sem aquela ironia e aquela minúcia de observação que desencorajam, por vezes, o entusiasmo prestes a irromper. Um caráter bravio. Alguns rostos esculpidos são de estrutura tão abstrata e tão sucinta que somos obrigados a pensar, quando os contemplamos, nos maiores mestres da forma, os egípcios, os gregos, os japoneses arcaicos, com algo de austero e de contundente, uma terrível pureza que só pertence aos maoris.

Em todo caso, nenhum dos polinésios elevou-se tanto. Se existe, entre todos os oceânicos e os antigos habitantes da ilha de Páscoa uma filiação pré-histórica, são os maoris que devemos considerar como seus herdeiros mais legítimos, pois a arte dos maoris, tão viva quanto a dos papuas e de outros indígenas do Pacífico, aspira ainda mais que a deles a realizar esses edifícios de geometria animada, com a qual a arte hierática dos ancestrais já deixava entrever a preocupação. Essa ilha, um antigo maciço vulcânico, é deserta. Mas os rochedos estão repletos de hieróglifos, de figuras de pássaros, de peixes, de homens. Acabados ou inacabados, mais de quinhentos colossos erguem-se à beira-mar ou no centro das crateras mortas. São figuras terríveis, maciças, condensadas, com os braços no corpo, quase sem crânio, um rosto

bestial, nariz proeminente e dilatado, olhos abertos, grandes planos estabelecidos a machado, mas em que o basalto exigiu séculos, talvez, para deixar-se incisar. Por que estão aí essas estátuas e que significam, de frente para o mar eterno, horriavelmente sós, se não nossa inextinguível necessidade de nos descobrirmos e de nos reconhecermos na matéria rebelde ou dócil que nosso solo nos fornece? Uma catástrofe sísmica deve ter interrompido os trabalhos e tê-los isolado do mundo. Há ferramentas perto delas, mas nenhum outro vestígio humano. Onde se refugiaram aqueles que as ergueram ali, de onde vinham? Em que fontes desconhecidas mataram sua primeira sede esses homens que precederam, sem dúvida, essas estranhas raças oceânicas, as mais bem dotadas do planeta junto com os indo-europeus e, talvez, antes dos asiáticos, mas que as circunstâncias traíram? Sem dúvida, os polinésios tinham saído da Insulíndia, mas isso bem antes da história, antes das civilizações indianas. As populações atuais da Insulíndia, esses malaio que também povoaram Madagáscar, não têm



67



68



69

67. Peru (séc. XV). Vaso pintado. Museu Britânico. *Foto do Museu.* — 68. Peru (séc. XV). Vaso pintado, *detalhe*. Coleção M. Cumminas, Chicago. *Foto Giraudon.* — 69. Peru (séc. XV). Terracota. Museu Britânico. *Foto Mansell-Giraudon.*



70. Peru (séc. XV). Vaso pintado, Museu Nacional de Antropologia e Arqueologia de Lima. Foto Giraudon.

a graça orgulhosa e forte, nem a liberdade de vida deles, nem seu ardor amoroso, nem seu espírito artístico e generalizador. O pensamento deles é tímido, seu caráter indiferente, eles aceitam as crenças que os sucessivos senhores que vêm do Oeste lhes trazem. Sua arte antiga deriva da arte dos indianos, sua arte moderna não vai além da prática monótona das indústrias primitivas. Foram, sem dúvida, o contato com os ventos do mar e o abandono ébrio às grandes correntes oceânicas que desprenderam os polinésios dessas origens apáticas para fazer surgir neles o formidável sonho interrompido, cujo enigma os gigantes da ilha da Páscoa vieram nos oferecer. Quem sabe não foram muito mais longe ainda, através das ilhas desaparecidas, carregados pelas águas, para confrontar esse sonho com o sol oriental, cujo nascedouro a muralha de fogo das Cordilheiras escondia deles? E quem sabe um abismo não se abriu atrás deles para tragar seu berço, até mesmo em suas lembranças?

III

Poderíamos crê-lo, quando tentamos encontrar a pista dos velhos habitantes da ilha morta. Fora da arte dos polinésios, nada lembra melhor o espírito do arcaísmo oceânico do que as formas hieráticas descobertas entre os aimarás dos Andes peruanos. Aí, como no Egito do Médio Império, a fórmula arquitetônica parecia fixada. Em troca das terras distribuídas a todos os seus súditos, o socialismo burocrático dos incas sem dúvida exigira deles essa submissão cega e definitiva das almas a tudo o que dissesse respeito ao domínio espiritual. Os aimarás tinham, com efeito, chegado ao ponto de só procurar na natureza motivos ideográficos implacavelmente estilizados. Hieróglifos recortados e planos, imagens combinadas em que vagas formas humanas aparecem no entrelaçado preciso e misterioso das figuras geométricas, emolduravam as portas monolíticas dos templos e palácios. Pizarro mandou derreter e cunhar moedas com as estátuas de prata e ouro que os aimarás erguiam aos seus heróis. Eram elas uma arte mais livre? Sem dúvida. As cerâmicas quíchuas do mesmo período testemunham a existência de um encantador espírito popular. Esses povos eram bons. Amavam os homens e os animais. Fitavam-nos com um olhar trocista, mas muito doce. Quase todos os seus vasos, garrafas, moringas, onde a água permanece fresca, tinham por bico cabeças de animais, braços ou patas por asas, formas imprevistas, algumas vezes belas, monstruosas quase sempre, grotescas, contorcidas, inchadas, achatadas, tortas, barrigudas. O Egito também reservava as formas hieráticas para a fachada dos santuários e enternecia-se consigo mesmo na sombra onde, tal como no Peru, enterrava suas múmias. Também gostava de dar formas animais a seus pequenos objetos, rematar os cântaros e os jarros em cabeças de gato, de pantera, de chacal, de cinocéfalo, assim como os peruanos os alongavam ou achatavam em cabeças de cão, de puma, de pato, de jacaré. Contudo, havia no Egito um espírito mais puro, mais elevado. E embora intenção irônica, muito discreta, muito sutil, por vezes o seduzisse, jamais o Egito chegava à caricatura. Em vez de sepultar seus cadáveres em vasos de barro, estendia-os em câmaras de gra-

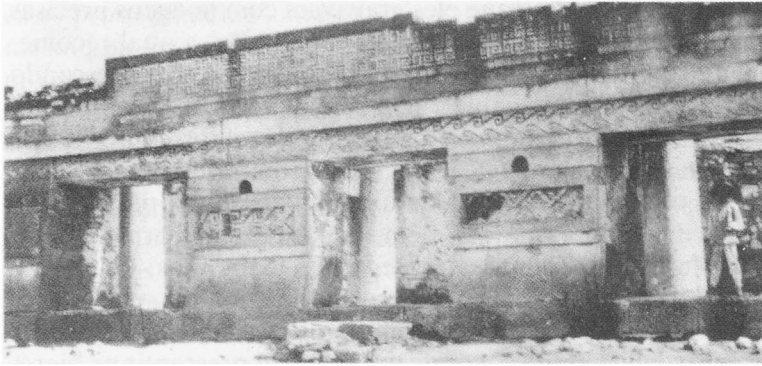
67
68
69
70

nito. Cultuava a forma, mesmo além da morte, e purificada até a abstração. A asa do espírito o tocara, nosso mundo devia sair dele.

No Peru, entretanto, não faltavam nem os engenhosos sistemas sociais, nem os grandes sonhos. Uma lenda aimará não mostra o Criador povoando o mundo de estátuas, que ele anima para confiar-lhes a missão de civilizá-lo? Em nenhuma outra parte, em nenhuma outra cosmogonia, esse mito profundo se assinala. Os velhos poetas peruanos tinham pressentido que o relâmpago só jorra do contato da alma com a forma e que compete aos artistas introduzirem no universo mais ordem, uma harmonia sempre em devir e projetando no futuro uma realização antecipada da nossa esperança. Todavia, o clima mortífero e a debilitação das populações dizimadas pelos sacrifícios sangrentos que os sacerdotes ofereciam ao Sol, frustravam as profecias dos poetas e neutralizavam os ensinamentos dos sociólogos mais bem intencionados. Nessa América tórrida e tremente, os mais vastos esforços deviam abortar bruscamente com o choque de uma civilização apesar de tudo superior, apesar do espírito de massacre e de rapina de seus enviados, apesar da Inquisição que eles traziam. Esses aventureiros chegados de um Velho Mundo onde o espírito humano era presa da mais profunda ebulição que já o agitara em quinze séculos, esses loucos violentos que tinham esbarrado com esse continente ao tentar contornar a Terra, representavam, a despeito deles próprios, a conquista do futuro.

Bastou-lhes tocar com um dedo o fruto apodrecido para que ele caísse da velha árvore onde a seiva já não subia. No México, ainda mais do que no Peru, os massacres rituais incessantes haviam mergulhado as pessoas num estúpido torpor que as tornou incapazes de resistir mais de dois anos ao esforço do invasor. Só encontraram um resto de energia para ajudar Cortez a expulsar de Tenochtitlán¹⁷ os astecas que os subjugavam há dois séculos. Feitas as contas, a religião de Torquemada imolava menos vítimas do que a de Montezuma. Aliás, nos últimos mil anos tinham passado por esse solo tor-

17. Nome asteca da Cidade do México.



71. México. Civilização zapoteca. Palácio de Mitla. Foto Roger Viollet.

rentes humanas tão profundas, que uma indiferença absoluta dominava seus mais antigos possesores para com o senhor a quem cumpria pagar, em nome do deus que ele trouxera de longe, o imposto em ouro e em sangue.

Tal como os dórios na Grécia primitiva, como os germanos na Itália contemporânea das civilizações do México, todos os conquistadores tinham vindo do Norte, os toltecas no século VI, os chichimecas no século XI, os astecas no XIII. Por onde entraram do Oriente ou do Ocidente, pela Groenlândia ou pelo mar de Behring, não sabemos. Pelos dois lados, sem dúvida. Encontramos todos os tipos entre os habitantes atuais ou nas velhas esculturas do México — A Ásia mongólica, provavelmente a Europa escandinava, talvez a Atlântica tragada pelas águas. Tinham atravessado, sem dúvida, as regiões boreais, arrastando em suas migrações alguns desses inóitas que ainda povoam as orlas do Oceano Ártico e que alguns dizem descender do mais antigo povo artista da Terra, os trogloditas perigordianos que subiram para o norte com o frio. Também tinham estabelecido contatos com os índios nômades da América do Norte, deixando alguns dos seus entre eles e conduzindo outros para o Sul. Lá passaram invernos entre os hiperbóreos, agachados em suas choupanas sórdidas, fétidas, mal iluminadas, e ritmaram com eles a interminável noite polar com a preparação dos apetrechos de pesca, de caça e de comando, galhos de rena, queixadas de rena e de

foca, ossos de baleia que eles gravavam com imagens precisas como as recordações de sua vida monótona, a qual recomeçava a cada ano com o retorno do sol pálido. Agora, descendo o Mississipi, tinham bebido água, amassado a farinha, comido a carne e os frutos em belos vasos vermelhos com grandes manchas negras onde o ornamento geométrico adquire, por vezes, o aspecto grosseiro de um animal, de um pássaro. Tinha dormido na pradaria em tendas de peles ornadas com desenhos infantis, bisões perseguidos, demônios, deuses assustadores, que uniam em sua coloração violenta, em seu desenho desajeitado, o mais primitivo dos simbolismos à mais primitiva das escritas, e onde era possível pressentir os hieróglifos dos manuscritos do México e dos baixos-relevos peruanos, sua vida geométrica e sua rigidez de jogo de paciência. O rosto escondido sob máscaras horríveis, emplumadas, com bicos, com chifres, violentamente pintados e cobertos, do crânio ao calcanhar, com plumas multicores que lhes davam o aspecto daqueles monstros de crista dorsal enterrados nas minas de carvão das Montanhas Rochosas, eles haviam dançado as terríveis danças de guerra que giram em torno da morte¹⁸. Talvez recordações ainda mais antigas se agitassem neles, talvez eles levassem no fundo dos olhos a imagem dos rochedos esculpidos da Escandinávia pré-histórica e suas tradições milenares lhes conservassem a técnica primitiva, transformada com o tempo e adaptada a novos climas, da construção de madeira que seu antepassado mais remoto lhes tinha trazido dos planaltos iranianos¹⁹.

Em todo caso, todas as ruínas que formigam no Yucatán revelam os vestígios dessa técnica. Através de suas pirâmides de degraus exteriores e seus edifícios de muralhas inclinadas, os conquistadores maias que tinham construído esses edifí-

18. A arte hiperbórea, arte dos índios da América do Norte — a dos esquimós, de um lado, a dos indígenas do Alasca, de Vancouver e mesmo dos Estados Unidos, de outro — ainda continua sendo hoje quase idêntica ao que sempre foi. Parece apresentar, com a arte mexicana, que seria sua estilização de alguns séculos ou milênios, as mesmas relações que as indústrias artísticas dos negros da África com a grande arte egípcia.

19. Viollet-Le-Duc, Prefácio de *Cités et Ruines Américaines*, de Désiré Charnay.

cios, provavelmente antes da chegada dos toltecas e talvez mesmo na época das civilizações greco-latinas, ligavam o ramo americano dos arianos aos ramos asiáticos que tinham se espalhado nos primeiros tempos da nossa história pela Mesopotâmia, Índia, Egito, Grécia e Itália meridional. E em todo o resto do México, coberto na Idade Média de aquedutos, cais, molhes, canais, pontes, reservatórios, calçadas de pedra, templos piramidais, palácios com terraços, muralhas, o gênio dos povos brancos mais ou menos misturado, mais ou menos resistente, persiste, algumas vezes quase puro, como entre os iucateques, outras vezes sufocado, como em Mitla, por fórmulas teocráticas, engrossado pelo sangue negro ou amarelo quando se vagueia pelos altiplanos onde tantas raças se cruzaram, onde a natureza tudo retoma, onde as densas florestas recobrem com tanta freqüência enormes ruínas que sustentam em seu pináculo um templo do deus católico. 71

Tal como na Índia, quando se sobe do Sul para o Norte, da embriaguez confusa dos povos sensualistas para as claras concepções dos povos racionalistas, também aqui, quando se desce do Norte para o Sul, passa-se por todos os níveis, desde as fachadas regurgitando de esculturas maciças até as grandes faixas horizontais lisas ou escavadas em ornamentos abstratos, sustentadas por colunatas e cortadas em arestas vivas, tão nuas quanto o perfil do solo. Das planícies calcárias do Yucatán aos frescos planaltos do alto México atravessam-se matagais febris, fervilhando de serpentes, de escorpiões, de insetos venenosos, onde o espírito podia toldar-se de miasmas espessos, os olhos velarem-se de névoas sangrentas, para fundir os estilos, impor aos arquitetos as fantasias mais bizarras do orgulho teocrático, misturar a Índia primitiva, a Europa setentrional, a Ásia e a América, tal como suas mitologias se confundiram e se desfiguraram na alma bravia dos velhos profetas mexicanos. Nada pode exprimir a perturbação ardente da alma desses povos que conheciam a astronomia, tinham dividido a epopéia humana em quatro idades grandiosas, os sóis de água, de ar, de fogo e de terra, a luta contra o dilúvio, o frio, a lava e a fome, que cantavam amores entre vulções, adoravam o sol, pai profundo da vida, do alto dos

terraços, mas que acreditavam ser necessário que as paredes dos templos fossem permanentemente banhadas de sangue humano apodrecendo na terra escaldante e que, no alto desses templos, uma Pedra dos Corações oferecesse às águias as vísceras dos sacrificados.²⁰

Teoyaomiqui, deusa da morte, Huitzilopochtli, deus do morticínio, Tlaloc, deus da água, das florestas e das tempestades, deus que regulava as torrentes mornas que caíam do céu durante seis meses, Quetzalcoatl, a serpente emplumada que os toltecas, dos quais os senhores de Tenochtitlán tinham recebido a arte²¹, já adoravam, o culto do sol e a sede de sangue, todos eles precisavam de cadáveres frescos. Para consagrar em Tenochtitlán o templo de Huitzilopochtli, degolaram-se oitenta mil prisioneiros. O pão oferecido em sacrifício era amassado com o sangue das crianças e virgens. Arrancavam-se os corações para elevá-los ao deus, fazia-se sabiamente derreter sobre sua imagem, para que ela desaparecesse sob uma capa de coágulos fumegantes no final das cerimônias, os rios de sangue que haviam jorrado das artérias cortadas. Erguiam-se tão alto quanto os templos piramidais as pilhas de cabeças cortadas. Havia santuários onde se entrava por uma boca cujos dentes esmagavam os crânios e dilaceravam as entranhas, e que só se podia transpor caminhando no sangue até os joelhos. Os sacerdotes esfolavam homens para se vestir com as suas peles.

Do fundo desse horrendo bafo vermelho que subia de todo lado, se apoderava das pessoas, fazia correr nas veias um veneno nauseabundo e sufocava as recordações, como a alma abatida e desencorajada das pessoas teria podido extrair totalmente das formas que a cercavam aquelas grandes leis da estrutura viva de onde saiu, por intermédio do Egito e da Grécia, a civilização do Ocidente? Dissimulava-se aos olhos delas tudo o que não fosse a morte. Somente no seu zênite o sol atingia o altar esculpido que se ocultava no seio

20. Endereço os meus mais vivos agradecimentos a Auguste Génin, da Cidade do México, pelas preciosas informações que me transmitiu quando não as encontrei em seus belos *Poèmes aztèques*.

21. Tolteca significa “artista”.



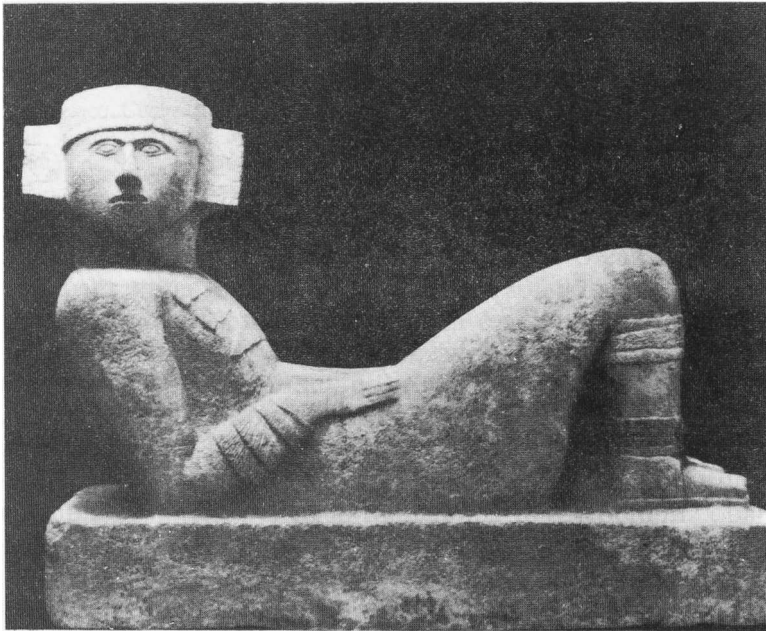
72. México. Civilização maia antiga (317-987). Copan, Honduras. Estela.
Foto Christian Baugey-Multiphoto.

da montanha artificial, no meio da qual fora escavado um poço. Os baixos-relevos com que se recobriam as muralhas e onde se teria podido ver homens de capacetes emplumados caçando o tigre e a jibóia sob o verniz brilhante dos verdes, dos azuis-turquesa e dos vermelhos, desapareciam sob o san-



73. México. Civilização tolteca (856-1168). Tula. Cariátides colossais. Foto Christian Baugey-Multiphoto.

gue. Um vapor de matadouro mascarava os ídolos. A tradição da matéria esculpida não podia transmitir-se a gerações mutiladas, e a natureza sobre a qual elas lançavam com demasiada pressa seus olhares sempre fumegava de chuva ou sempre vibrava de sol. É pela intuição da massa, não pela inteligência do perfil, que se podem comparar os ídolos de pedra, que suas ferramentas de bronze extraíam pouco a pouco do bloco, com os puros colossos egípcios cujos planos se correspondem, conduzem-se e se equilibram como as torrentes das areias e dos mares. Eles não podiam ir além da etapa arquitetônica da evolução do espírito, e mal podiam atingi-la. Sem dúvida, a preocupação com uma simetria essencial os obceca quando erguem sobre seu pedestal ornamentado Tlaloc acororado, os olhos cavos voltados para o céu, imobilizado numa expressão prodigiosa de expectativa e de tédio, Chac-Mool recolhendo a chuva em seu ventre e a deusa da morte, vestida



74. México. Civilização maia-tolteca (987-1185). Chac-Mool, deus da chuva. Museu de Antropologia do México. Foto Giraudon.



75. México. Civilização asteca (1324-1521).
Coatlicue, deusa da Terra, da Vida e da Morte.
Museu Nacional de Antropologia do México.
Foto Giraudon.

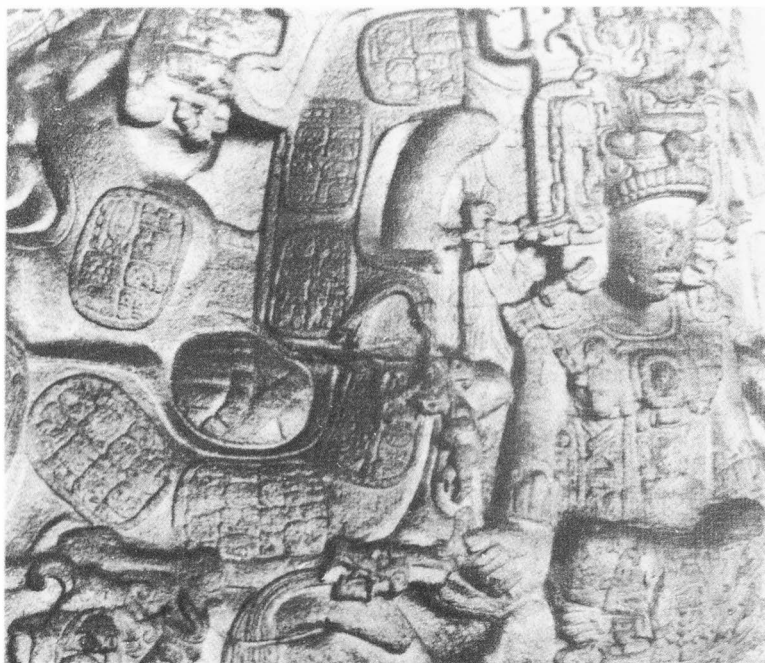
de serpentes e de garras, erguendo seu rosto de esqueleto e suas horríveis mãos putrefatas. Sem dúvida, assim, mediante um esforço tendente à mais incisiva expressão, que se presente doloroso, eles logram resumos estruturais profundamente comoventes, um súbito equilíbrio que detém e assenta a forma vacilante com a energia do próprio desespero. A continuidade do monstro compósito já não está, então, como entre os egípcios, na ondulação progressiva e fugidia do modelado, fluindo assim como uma água cristalina. Como uma vegetação tropical inchada de bulbos esponjosos, ferrões, dardos, verrugas, ela procede bombeando seu sangue espesso, do coração que bate em suas tórpidas profundezas, para as proeminências gordas, cabeças e postas de répteis, crânios desnudados, dedos humanos, esternos de aves, que, à primei-



76. México. Civilização asteca (1324-1521). Xochipelli, senhor das flores. Museu Nacional de Antropologia do México. Foto Boudot-Lamotte.

ra vista, parecem implantados ao acaso. Entretanto, uma arquitetura sumária, mas imponente, avultando-se sob todas as suas espessuras e vista mais pelo conjunto vivo do que pelo plano abstrato, leva-os à unidade orgânica sem a qual a obra soçobraria. No entanto, seu destino pavoroso adverte-os de que não terão tempo de aprofundar o sentido dessa obra, de se elevar na abstração, de chegar à noção de harmonia. Dizem apressadamente o que têm a dizer, visões confusas e violentas, breves, fragmentadas, um pesadelo opressivo de tristeza e de crueldade.

Mesmo quando erguem estátuas inteiras, quando abandonam por um dia suas combinações hieroglíficas de figuras geométricas e de formas animadas, dir-se-ia, pelo modo como articulam os membros e arquitetam os volumes, que jamais



77. Guatemala. Tartaruga de Quirigua. Moldagem. Museu do Homem. Paris. *Foto Giraudon.*

viram outra coisa senão troncos mutilados, membros espar-
sos, crânios escarpados, faces esfoladas com as órbitas va-
zias, onde estala o ricto dos dentes. A vida só figura aí em
pedaços, cortada como está na alma dessa gente, tendo ape-
nas crispações curtas, imobilizada pelo dogma e pelo medo.
Eles combinam em formas confusas pedaços de animais vivos,
enormes massas carnudas, inchadas de água turva, eriçada
de espinhos como os equinocactos. Na América Central, on-
de, na terra empapada por aguaceiros escaldantes, a vege-
tação é mais densa, os miasmas mais mortais, o matagal infes-
tado de bichos malsãos, onde as moitas de espinhos venenosos
são impossíveis de transpor, o sonho é ainda mais horrível.
Nas rochas esculpidas, distinguem-se apenas amontoados de
carnes trituradas e palpitantes, magotes assustadores de en-
tranhas, rostos sangrentos a que foi arrancada a pele, um

ajuntamente confuso de vísceras das beiras do qual parece ver-se o sangue correr.

Por que aberração a arte, que é feita para reunir os homens, celebrou de forma tão exclusiva nesses povos o homicídio e a morte, e, com tanta freqüência, também nos mais civilizados? Nosso coração bate mais regular e mais forte quando acompanhamos os assírios em suas montanhas, quando eles estrangulam leões cujos músculos de ferro se retesam e que dilaceram com as unhas o ventre de cavalos. Reunimo-nos como para uma oração em torno dos grupos harmônicos que, nos frontões gregos, evocam os terríveis mitos de Hércules, a guerra dos deuses e dos homens, dos centauros e dos lápitas, das amazonas; sempre a degola, o cair do machado, o voo das lanças, os dedos crispados nas facas. Os desfiles militares dos arcos de triunfo romanos, a passagem dos lictores, dos legionários, dos estandartes, do taciturno imperador coroado de louro, o arrastar dos pés dos cativos, o passo sonoro dos cavalos, encham-nos de calma e de energia. Sabemos sobre que montões de cadáveres se erguem as mesquitas e os castelos, com que lama sangrenta suas pedras são cimentadas; no entanto, gostamos do frescor de suas sombras e de seus jardins. Sentimos forte ebriedade diante dos monstros indianos, mesmo que bebam sangue e devorem carnes putrefeitas. Porque o espetáculo da força exalta nossa força. Porque, também, nos enganamos sobre o sentido dos nossos atos e gostamos das formas necessárias ao desenvolvimento da nossa faculdade de ordenar e compreender, mesmo através dos monstros compósitos e dos corpos mutilados, como perseguimos através do combate e da violência um ideal ilusório e longínquo de harmonia e de comunhão. Tateamos na penumbra e colidimos dolorosamente com as muralhas. A porta da luz jamais é encontrada.

Convém, portanto, procurá-la juntos ou, pelo menos, abster-se de incomodar, no fundo das trevas, aqueles que a buscam apaixonadamente. No México, no Peru, a degola dos povos suprimia, a todo momento, os pensamentos necessários ao desenvolvimento de outros pensamentos e cortava, uma a uma, à medida que elas brotavam de novo, as raízes do futuro. Se a guerra pode, por vezes, exaltar e até revelar-se



78. México. Civilização asteca (1324-1521). Estátua de lava, representando provavelmente um sacerdote. Museu Britânico. Foto Mansell-Giraudon.

criadora de um povo, a massacre sistemático extingue toda a energia. A chegada dos espanhóis ao Novo Mundo, colocando frente a frente a mais implacável raça européia e as mais implacáveis raças exóticas, foi um confronto terrível e providencial na história. A Espanha, a quem a conquista de sua unidade proporcionara um século de ímpeto criador, ia dar-se conta, graças à Inquisição, da necessidade que o homem tem do homem para realizar-se. O deserto moral não tardaria a se alastrar por toda ela, como principiava a se alastrar pela América quando a Espanha fez dela um deserto material, ao incendiar suas cidades e lançar seus ídolos quebrados no lago de Tenochtitlán.

BIZÂNCIO

I

Bizâncio prolongou o mundo até o final da Idade Média. Como guardava as portas de dois continentes e de dois mares, no centro da turbulência de civilizações em declínio, Bizâncio nutriu sua vida violenta e conturbada com a lenta agonia daquelas. Defendeu mil anos contra as inundações humanas que vinham do Norte, do Leste, do Oeste, o espírito legalista de Roma, os hábitos de negócio de política e de especulação dos gregos, o luxo cruel das monarquias do Oriente.

O culto da sabedoria, sem dúvida, não se teria sentido muito à vontade sob a cúpula de Santa Sofia; Atenas não teria reconhecido, nos ídolos rígidos que decoravam a igreja, a liberdade de seu naturalismo religioso, nem seu respeito pela forma viva nas atrozes mutilações que a justiça bizantina infligia aos condenados. O realismo intransigente da Assíria teria considerado insípidas as imagens dos livros de orações, e os reis ninivitas jamais teriam entendido as revoluções de hipódromo, os golpes de Estado de antecâmara e de alcova em que a púrpura do império se tingia de um sangue sempre fresco. A Roma da República não teria reconhecido seus legionários nesses soldados obesos enfiados em couraças de ouro, não teria tolerado o recuo incessante da lei diante do capricho imperial ou das intrigas dos eunucos. Entretanto, sob a fermentação dos vícios, a orgia dos jogos, os gritos dos massacrados, o autocratismo convulsivo obrigado a obedecer às ordens da população, estava a lei de Roma, a opulência



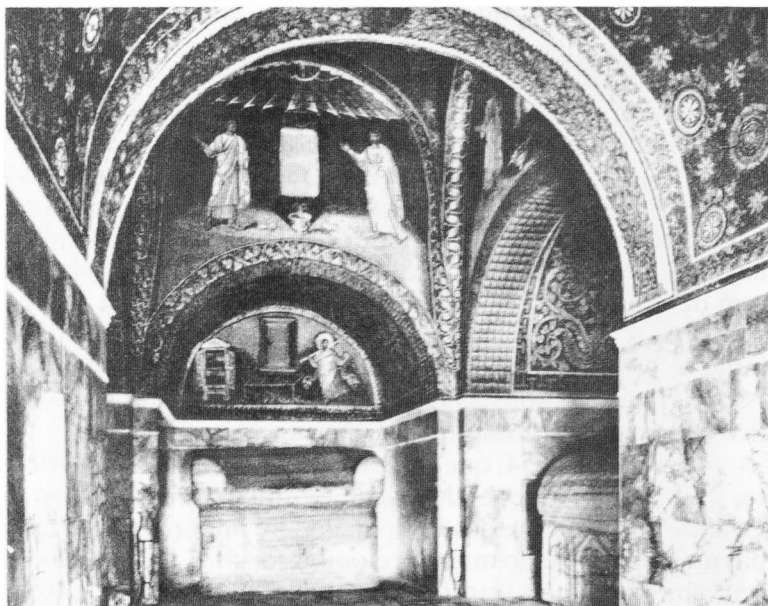
79. Roma. Catacumbas. Retrato de um defunto, afresco. Foto Wilpert.

da Babilônia, a curiosidade de Atenas e o único foco luminoso no centro da noite.

O cristianismo que, por outro lado, os gregos de Roma propagavam, mediante a imagem na noite das catacumbas, não pode nem purificar, nem extinguir esse foco onde se consumia, num ruído de incêndio, tudo o que restava da seiva antiga em seus frutos envenenados. O autocrata bizantino, para garantir o apoio das multidões que haviam respondido ao apelo dos apóstolos da Galiléia e possibilitado, ao abdicarem de seu instinto revolucionário, o advento de um regime social mais duro que o primeiro, adotou-o em sua letra e intimou os sacerdotes a mudarem os nomes de seus deuses. Isso foi tudo. Os sofistas haviam deturpado o espírito filosófico. Os concílios bizantinos condificavam a sofística.

O cisma de 1054, que separou do papa a Igreja do Oriente, foi a consagração do cisma político que separava o Oriente do Ocidente desde a partilha do império. Cada uma das metades do velho mundo retomou sozinha, daí em diante, seu caminho rumo à transformação e à remodelação. O molde romano oferece-se aos bárbaros, ainda que correndo o risco de quebrar-se sob o ímpeto dos desejos deles. O helenismo asiaticizado domina o Oriente por Constantinopla, até que o Oriente o submeta por Istambul. Os ícones ortodoxos vão representar a idolatria grega agonizante, assim como os ícones católicos, alguns séculos mais tarde, representarão a idolatria latina renascente.

Quando se abre um desses saltérios que os monges gregos cobriam de iluminuras no remanso dos claustros entre os séculos VI e X, logo se percebe que o cristianismo veio pedir ao ídolo grego morredição a consagração da vida. Toda a história do povo judeu aí se transpõe para revestir, sob os nomes das novas divindades, as aparências da mitologia dos gregos. Davi é Hércules, quando combate, e quando canta é Orfeu. A grande deusa está sempre presente, com seu belos braços, seu belo rosto e seu seio, na paisagem idílica dos romances alexandrinos. No tempo da juventude de Bizâncio, Alexandria ainda vive, o crescimento de uma e o declínio da outra misturam confusamente suas vozes. Bizâncio, a quem a Ásia transmite, pela Pérsia sassânida, o espírito dos altiplanos e



80. Ravena (séc. V). Mausoléu de Galla Placidia, interior. Foto Alinari-Giraudon.

da região dos rios, é sensível, acima de tudo, por ser grega, à contribuição dos artistas do delta do Nilo, que lhe revelam, simultaneamente com o retrato profundo e doentio do Egito helenizado, o retrato de olhos insondáveis, sua indústria decorativa, o mosaico, as guirlandas de folhagens, de frutos, de cupidos e de animais, com que os pintores de Pompéia também decoravam as paredes.²²

As imagens dos manuscritos nada mais possuem, evidentemente, do frescor do mundo ansioso por se descobrir. Mas é, de toda maneira, o espírito grego. O homem vai rumo ao deus com uma atitude livre; toda a vida vem desembocar nele como num centro de atração e organiza-se em grupos naturais cujos elementos se equilibram. Se esse espírito é menos aparente nos grandes ídolos pintados, nos mosaicos ruti-

22. Ver as origens múltiplas da Arte de Bizâncio no *Manuel d'art byzantin* de Charles Diehl.



81. Almenno San Salvatore (província de Bérgamo). San Tommaso in Limine, interior (séculos V e VI). Foto Alinari-Giraudon.

lantes que decoram de alto a baixo os conventos e as igrejas, é porque a matéria é menos maleável, as superfícies a cobrir mais exigentes, o *parti pris* decorativo mais necessário e o 80
artista mais vigiado. Por vezes, sobretudo em Ravena, em 82
contato com o solo italiano, as imagens dispõem-se em quadros movimentados onde há formas que se mexem entre as árvores, os rebanhos, no mar ou no litoral. Elas são quase sempre rígidas, colocadas paralelamente, já não têm a humanidade grega senão algumas inclinações tímidas de pescoços e cabeças na direção uns dos outros, como um vago esboço daquela ondulação de maré que fluía e refluía na fachada dos velhos templos. Entretanto, a alma antiga sobrevive nos grandes gestos simples, no silêncio, nos olhares tranquilos, numa indizível nobreza e majestade aflitas. A alma antiga sobrevive, sobretudo, porque as imagens aí estão, porque o povo pode rezar diante delas, porque, talhadas em ouro, prata e marfim, incrustadas de jóias, elas invadiram o altar, as capelas, os relicários. Um século e meio de decretos imperiais, de interdições eclesiásticas, de revoltas, de carnificinas, suas irmãs mais velhas quebradas por toda a parte nos santuários, na Ásia, na Grécia, nenhuma ameaça, nenhuma perseguição as expulsará totalmente. Dogmáticas pela imobilidade, asiáticas pela matéria, elas permanecem gregas, em primeiro lugar porque exprimem algo que pode transformar-se, viciar-se,

abastardar-se, mas que não pode desaparecer: o instinto que impele um povo a pedir às formas da natureza a educação de seu espírito.

II

Também são gregas porque, apesar de suas atitudes fixas, apesar da ostentação bárbara que as rodeia e as torna inflexíveis, um senso profundo de harmonia irradia delas. Instinto confuso, germe vivo de uma flor magnífica no fundo de um pântano empestado, esplendor terrível das moscas azuis ou verdes, das moscas de metal gelado que nascem da putrefação. O espírito de Fídias retornou à vala comum onde as vidas confusas se elaboram. Toda a vida gloriosa cujo equilíbrio estava contido nos frontões dos templos, como da linha de um horizonte a outro, parece ter-se acumulado no fundo dos crânios atrofiados e brotar de olhos imensos abertos para o vazio, a obscuridade, a decomposição, a febre mórbida das almas. O interior do ser aparece verdadeiramente através desses olhares estranhos, que tentam reconcentrar, na fermentação prodigiosa da consciência, as energias disseminadas pela decadência helênica em todos os caminhos do espírito. Os ídolos bizantinos reencontraram a imobilidade das estátuas que caracterizava, antes do aparecimento de Míron e Fídias, a concentração de todos os esforços helênicos, com vistas a um equilíbrio grandioso e fugitivo a conquistar. Mas abandonaram-nos a calma dórica e o sorriso jônico. Uma inquietação assustadora habita em suas pupilas fixas e em torno delas; em vez da luz intensa do dia e do límpido espaço, a obscuridade das capelas acumula essas fosforescências mágicas que se arrastam sobre os montes de lixo e as águas envenenadas. O mundo grego, privado do ritmo que se elevava tão depressa das profundezas de seu desejo ao pináculo de sua vontade, retorna às suas origens para pedir à embriaguez das harmonias bárbaras a significação de seus novos pressentimentos. Na penumbra inflamada pelas pesadas luzes que caem dos mosaicos, se entrevissemos vagamente, como através de um longo esquecimento, os desfiles imóveis que lembram as panate-

néias, acreditaríamos estar no coração de um templo hindu todo coberto de caudas de pavão petrificadas na luz. Nunca o céu ou a água tiveram essas profundidades azuis, concentradas, opacas, sem outros limites senão o sonho confuso que as prolonga ao infinito. Os vermelhos e os verdes nunca haviam tido um brilho mais líquido para tingir de sangue as pradarias da terra e as imensidões cintilantes do mar. Nunca o ferro e o ouro tinham se confundido melhor para emprestar mais glória aos sóis que se extinguem e envolver as preces em mais volúpia. Todas as cores do universo pareciam ter sido reduzidas a algumas tonalidades essenciais, aprofundadas, intensificadas, sombrias à força de acumular suas camadas límpidas, cristalizando no espaço as harmonias flutuantes que perturbam nosso desejo.

Através da névoa ruiva do incenso espalhado e das dez mil velas acesas, o cristo pantocrator, a virgem, os apóstolos, os santos coroados de ouro, vestindo mantos rutilantes, permaneciam distantes. Lá no alto, a grande cúpula achatada



82. Ravena (séc. VI). San Apollinare Nuovo. Os reis magos. Mosaico, detalhe. Foto Alinari-Giraudon.



83. Ístria (séc. VI). Igreja de Porech. A visitação. Foto Alinari-Giraudon.

impedia que o sonho nascente se evadisse do templo que as meias cúpulas de canto e as três absides do fundo ligavam ao solo por uma série de encapelamentos escalonados, tal como os contrafortes de um maciço montanhoso conduzem os cumes até a planície. O templo antigo, onde tudo se combinava para associar o sentido da forma exterior à linha das

montanhas e dos horizontes vizinhos, estava voltado de fora para dentro, e o naturalismo grego fora brutalmente acomodado ao gosto de pessoas debilitadas pelos costumes asiáticos. Quaisquer que fossem, do lado de fora, a força concentrada de Santa Sofia e o peso de suas tampas redondas, é pelo luxo do interior que ela dominava as multidões e deixava estupefatos os viajantes que vinham a Constantinopla e propagavam ao longe a glória do império grego.

Jamais semelhante luxo material vinculara o sentimento popular à letra de uma religião que reivindicava o espírito puro. Os mármore betados, os mosaicos policromos, as grandes pinturas das abóbadas, das muralhas, dos pingentes que permitiam inscrever exatamente no quadrado do edifício o círculo maciço da cúpula constelada, a barreira prateada do santuário, o altar dourado, o púlpito dourado, os seis mil candelabros dourados, as miríades de gemas incrustadas que cobriam com uma torrente de cintilações o ouro do altar e do púlpito, dos incensórios, dos crucifixos, das estátuas esmaltadas, dos relicários, das tiaras, dos diademas, dos rígidos mantos brocados onde se imobilizavam os ídolos vivos, o imperador e o patriarca, tudo isso era como uma enorme esfera de diamante atravessada por chamas, um resplendor suspenso por guirlandas de luz. Os paraísos prometidos realizavam-se ali.

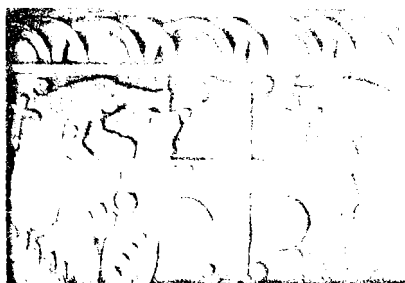
Entretanto, quando o templo está inteiramente nu, como em Périgueux, por exemplo, ou quando os mosaicos, por seu tom, se integram tão bem a ele que, na penumbra avermelhada e quente, já não se vê nada de estranho nas muralhas espessas, nos pilares atarracados e maciços, nada mais do que linhas que se encurvam, abóbadas, abóbadas de berço, arcos de pleno cimbrio, uma estranha harmonia que nos invade pouco a pouco. A virtude do número, essa misteriosa força onipresente e sempre atuante na grande arquitetura, em que todos os mestres se apóiam, que eles sempre invocam e jamais formulam, a virtude do número impõe-se aí com uma formidável, monótona e musical autoridade. Sim, a cúpula achatada impede a ascensão do sonho, mas este gira e concentra-se incessantemente sobre si mesmo em algumas órbitas fechadas, geometria movente no espaço que reproduz, resume e

petrifica a gravitação celeste. As esferas douradas rolam sua ronda. A sofística refugiada nos Concílios, a matemática exilada, fundem-se num clarão de pureza para encerrar a arquitetura na órbita obediente dos mundos silenciosos.

III

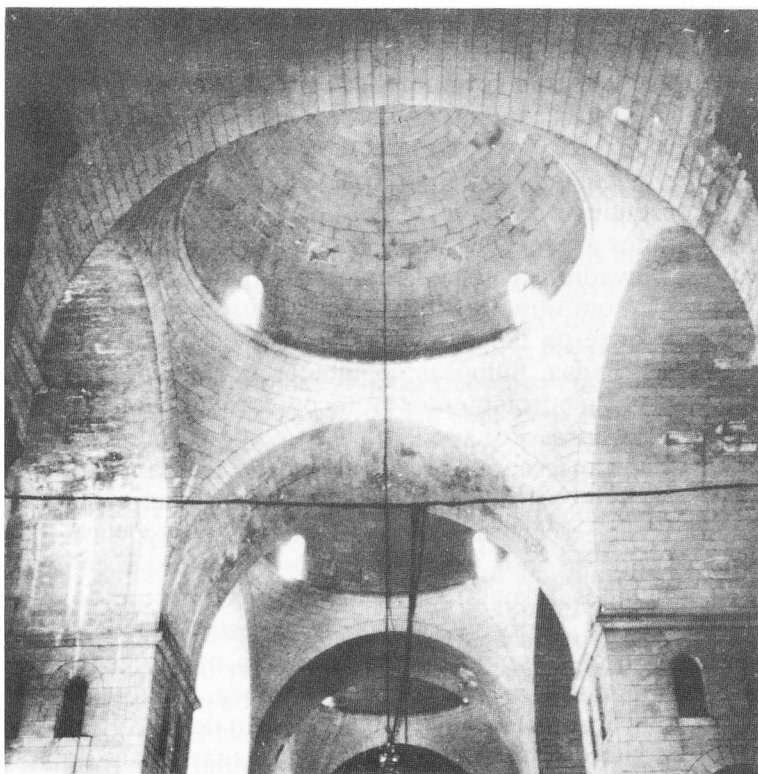
Eis, sem dúvida, onde se deve procurar a mais alta expressão de uma época em que o luxo bárbaro esmagava a inteligência reduzida a encerrar-se no deleite solitário dos mistérios harmônicos que os iniciados se transmitiam. Fora deles, acorrentada de ouro, imobilizada pelo dogma, pelos regulamentos burocráticos que fixavam até em seus mais ínfimos detalhes a vida social e profissional das corporações e dos artistas, a arte bizantina jamais nos deu sua verdadeira dimensão. O impulso pesado que ela tomara foi quebrado durante mais de um século pelos editos de Leão, o Isauro, e de seus sucessores, que proibiam as imagens. O culto iconólatra só triunfou após cem anos de proscricções, de matanças, de vandalismo furioso. Quando as imagens reapareceram, a tradição estava desfeita, o esforço cortado pela raiz, os artistas de Bizâncio estavam dispersados pelo exílio no Oriente vizinho, na Itália, e até na Espanha e França. Se a arte bizantina sobreviveu, foi porque os iluminadores continuaram, em plena iconoclastia, seu trabalho nos mosteiros; foi porque uma renovação de energia seguiu-se ao esforço que Constantinopla teve de realizar para rechaçar a invasão eslava e a invasão maometana; foi, sobretudo, porque uma grande corrente de vida

87



84. Roma (séc. IX). Santa Maria in Cosmedin. Baixo-relevo. Foto Alinari-Giraudon.

a atravessou com as Cruzadas. Ela ainda irradiou-se por mais dois séculos, povoou Bizâncio, Salônica, a Grécia, a Síria, dessas basílicas com torres poligonais, tão pobres por fora, com seus domos achatados cobertos de telhas, seus materiais indigentes e secos, mais ricos por dentro, de uma obscuridade azul e verde em que figuras alongadas nos olham com grandes olhos. Instalou-se no berço de Veneza, penetrou até o coração dos califados árabes, até Bagdá, até a Abissínia, onde ainda perdura, invadiu a Rússia cristianizada para aí se combinar mais tarde com obscuras influências asiáticas que a invasão mongol trouxe da Pérsia, da Índia e até da China: cúpulas de ouro inchadas, bulbosas, achatadas, alongadas, esguias, contorcidas em enrolamentos rítmicos, torneantes, ícones de gemas e de ouro. Por toda a Europa, até o momento em que a alma francesa, após ter concentrado nas fontes de sua inspiração todas as correntes oriundas do Oriente grego, hindu, árabe, dos escandinavos, dos romanos, começou a refluir para o Ocidente, por toda parte, nos capitéis das colunas, nos rendilhados de metal, de pedra, de madeira, que cobrem as balaustradas, as portas, os baús, no revestimento de esmalte dos relicários, dos cibórios, dos turíbulos, nas pregas rígidas das vestimentas sacerdotais, encontraram-se, durante trezentos ou quatrocentos anos, o arabesco rígido de Bizâncio, seus prosaicos animais simbólicos, suas rodas, suas cruzes de braços bem abertos, seus baixos-relevos no feitio de moitas de espinheiros, a invasão vivaz de uma arte ornamental monótona e sistemática. Monótona e sistemática, o que é a marca evidente da persistência do gênio grego, impelido pela inteligência a formular uma harmonia que foge do coração do artista para ir habitar no espírito dos teóricos. Mas de ornamentação compacta, o que constitui a marca evidente da persistência do gênio asiático romanizado, impelido pela sensualidade a exprimir uma riqueza de impressões que o espírito dos teóricos não pode arrancar do coração do artista. O excessivo sabor do cenário romano funde-se, num conjunto rígido e melancólico, mas impressionante, com a faculdade de equilibrar e de escolher quem caracterizava o cenário grego. Os mercadores de Bizâncio inundaram o mundo de marfins trabalhados, de obras de ourivesaria incrustadas de esmalte e



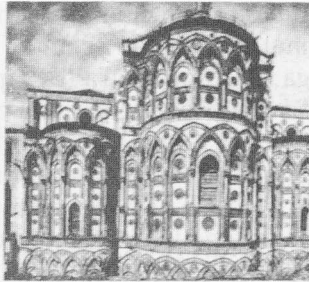
85. Périgueux (séc. X). Saint-Front, as cúpulas. *Foto Boudot-Lamotte.*

de pérolas, de tecidos bordados a fio de ouro, de relicários de ouro com cabochões de gemas, de uma profusão de objetos de culto por intermédio dos quais a tenaz paciência dos cinzeladores e dos lapidários logrou vencer a passividade moral dos bárbaros, conservar por toda parte um semblante de tradição, propagar inconscientemente nas novas sensibilidades o que restava do esforço de Roma e de Atenas, e estabelecer uma transição imprecisa e flutuante, mas real, entre a Europa e a Ásia, o espírito antigo e o espírito medieval.

Quando a energia ascensional se esgota, quando um grupo social e político torna-se o centro imóvel de gravitação de um mundo, é historicamente necessário que a revolução,



86



87

86. Salônica (séc. XIV). Igreja dos doze apóstolos. *Foto Boudot-Lamotte.* — 87. Monreale (Sicília). A catedral (séc. XII). *Foto Anderson-Giraudon.*

ou a invasão o renove, ou o destrua. Todo o sangue ressudado pela Idade Média, todo o ouro que ela acumulou, sufocavam Constantinopla. Seu papel estava acabado. Outros focos se acendiam. O islã aproximava-se do auge. As Cruzadas, desde o final do século XI, lançavam a Europa sobre o Oriente por torrentes turvas. Os bárbaros do Oeste precipitam-se para as cidades fabulosas do Leste, tal como os bárbaros do Norte tinham marchado sobre Roma. Cem anos depois de terem pilhado e saqueado Jerusalém, cidade infiel, os francos pilhavam Bizâncio, cidade cristã. A Europa abate a muralha que a defende contra a Ásia.

No século XIV houve, de fato, após a queda do império franco, um derradeiro sobressalto que difundiu a arte de Constantinopla na Romênia, Sérvia e Macedônia. O mosaico tornou-se mais vivo e movimentado, o mundo agitava-se, a Itália de Giotto, após ter sofrido a influência de Bizâncio, atingia, por sua vez, Bizâncio. A grande pintura ia sair da confusão primitiva, talvez, e preparar, tal como no Ocidente, naquele mesmo momento, o reino do indivíduo. Mas em Constantinopla o esforço fora interrompido com excessiva frequência e fora longo demais, o ritmo grego, que prolongava seu eco em outras regiões, cedia diante da Ásia, que refluía de todos os lados. Era tarde demais. Mesmo que os turcos não tivessem tomado Constantinopla, isso teria sido percebido. Manuel Panselinos, que cobrirá de afrescos, no início do século XVI, os conventos do Monte Athos, parece

completamente italianizado — demasiado completamente, até. E no final do mesmo século, Theotokopoulos foge de sua ilha grega, deixando para trás apenas a letra de Bizâncio e levando no suntuoso invólucro da pintura de Veneza tão-somente seu espírito, sublimado pela chama de um coração único e capaz de fecundar a alma sombria e desconfiada da Espanha de um só lance. Era tarde demais. Na realidade, quando Maomé II plantou no Corno de Ouro o estandarte do profeta e instalou o islã em Santa Sofia, a crise acabava e nenhum evento teria podido modificar-lhe o desfecho. Na Palestina, no Egito, na Sicília, na Tunísia, na Espanha, na França, por toda parte em torno do Mediterrâneo, as duas correntes místicas nascidas do velho ideal semita entrechocavam-se há trezentos anos, rechaçando-se em alguns pontos, misturando-se em outros e revelando-se reciprocamente, sem querer e sem saber, a semelhança de todos os homens e a unidade de seus desejos.

O ISLÃ

I

Quando se iniciou sua confrontação dramática, o islã, cumpre dizer, fornecia às civilizações ocidentais realizações incomparavelmente mais vivas do que as oferecidas até então pelo cristianismo às civilizações do Oriente, o Islã, que se lançara, num ímpeto selvagem de fé desinteressada, à conquista da terra, pobre e livre, tendo por pátria suas tendas e o infinito de um sonho que ele perseguia ao galope dos cavalos, no vento que agitava os albornozes e levantava nuvens de areia e poeira, o Islã, no decorrer da Idade Média, foi o verdadeiro paladino da idéia jamais atingida cuja busca nos faz penetrar cada vez mais longe no futuro.

Quando Justiniano ordenou que fossem fechadas as escolas de Atenas e expulsou do império os artistas e os cientistas — na mesma época em que Gregório, o Grande, queimava a biblioteca palatina —, foi junto do rei sassânida Cosroés que quase todos eles se refugiaram. A História tem magníficos acasos. Os árabes, senhores do Irã, encontravam aí os tesouros salvos do naufrágio que permitiram a seus sábios iniciar a Europa nova no pensamento antigo. Enquanto as sombras se adensavam no Ocidente, os califas abriam universidades, construíam canais de irrigação, traçavam jardins, reconstituíam a geometria, a geografia, a medicina, criavam a álgebra, cobriam as terras conquistadas de caravancarás, mesquitas, palácios. Tudo isso foi um espetáculo deslumbrante, um grande conto heróico das mil e uma noites, contra o fundo negro da história desse período.

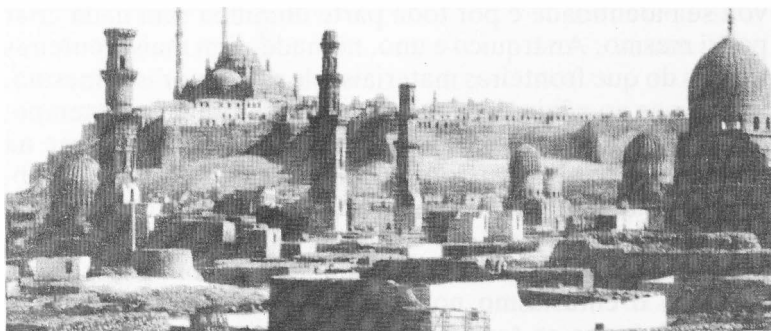


88. Constantinopla. Santa Sofia (532), com minaretes turcos. Foto Sebah e Joailler, Hachette.

O milagre do espírito árabe é que por toda parte conservou sua identidade e por toda parte dominou sem nada criar por si mesmo. Anárquico e uno, nômade, sem mais fronteiras morais do que fronteiras materiais, ele pôde, por isso mesmo, adaptar-se ao gênio dos povos vencidos e, ao mesmo tempo, persuadir os povos vencidos para se deixarem absorver na unidade de seu gênio. Copta no Egito, berbere no Magreb, na Espanha, persa na Pérsia, indiano na Índia, ele deixa que, no Egito, no Magreb, na Espanha, na Pérsia, na Índia, a raça convertida ao islã exprima de acordo com sua própria natureza o entusiasmo novo que ele soube comunicar-lhe. Onde quer que se tenha detido, o islã assenhoreou-se dos corações.

Quando Abu-Becre proclamou a guerra santa após a morte de Maomé, os primeiros conquistadores da Síria e do Egito instalaram seu sonho imóvel nas igrejas bizantinas ou coptas que encontravam pelo caminho. A consagração primitiva do edifício não lhes importava muito. Por toda parte eles se sentiam em casa. Recobriam os mosaicos e os afrescos com uma camada de tinta, abriam um *mihrab* na parede voltada para Meca e entregavam-se ao êxtase, os olhos fixos em sua direção. Quando encontravam colunas antigas nas ruínas egípcias, gregas, ou romanas, reuniam-nas ao acaso, muitas vezes com o capitel no chão, todas confundidas como árvores na mesma unidade viva. De três lados do grande pátio interno, onde a fonte das abluções levava ao solo ressequido eterno frescor da terra, suas fileiras paralelas sustentavam, sobre as arcadas ogivais, os tetos planos das regiões tórridas. As paredes externas permaneciam nuas como muralhas. O Egito reconhecia seu sonho no dos conquistadores.

Mas o entusiasmo cria a ação e suscita a descoberta. Três séculos passaram, a era das conquistas acabou. O islã, através da África do Norte, vai do declive iraniano aos Pireneus. O nômade desfruta dos domínios conquistados, desperta aí as energias lassas, consentindo em animar com seu espírito o gênio plástico dos vencidos fanatizados. Todos os oásis que semeiam os desertos da África e da Espanha transformam-se em cidades brancas, cercam-se de muros ameaçados, vêem surgir palácios cheios de sombra onde os emires vêm buscar



89. Cairo. A cidadela e os túmulos dos mamelucos. Foto Roger Viollet.

o frescor após a travessia das areias. Quando a horda ou a caravana marchou longos dias no círculo fulvo e movediço cujos limites nunca são atingidos, em vez do arvoredo de palmeiras que o ar escaldante, que vibra e sobe, suspendia, por vezes, à beira do céu, ela enxerga agora um vapor rosa ou azulado onde terraços, agulhas redondas, cúpulas, tremem por trás de um véu imponderável. A alma dos muçulmanos, mesmo no instante em que ela acreditava comover-se, nunca alcançou mais do que uma miragem, uma sombra fria estendida por uma hora entre as duas cortinas de chamas por onde os conquistadores passavam.

Concluída a grande cavalgada, pois o sonho que ia à frente do islã como uma vaga encontra agora por toda parte o mar, as barreiras de montanhas, as muralhas de Bizâncio, ou os esquadrões francos, ele precisa encontrar outra saída e, fechado o horizonte, é imprescindível que suba. Agora, sufoca sob a cúpula bizantina, desenvolve-se e estende-se sob o teto dos egípcios²³. O arco de pleno cimbrio atarracado das basílicas já se converteu no arco quebrado que se projeta para o alto. A cúpula esférica subirá como ele. Ela reencontrará as velhas formas assírias que a Pérsia sassânida prolongou até o limiar do islã. Ovóide, esguia, dando ao olhar perdido a ilusão de que o sonho desliza consigo e acompanha

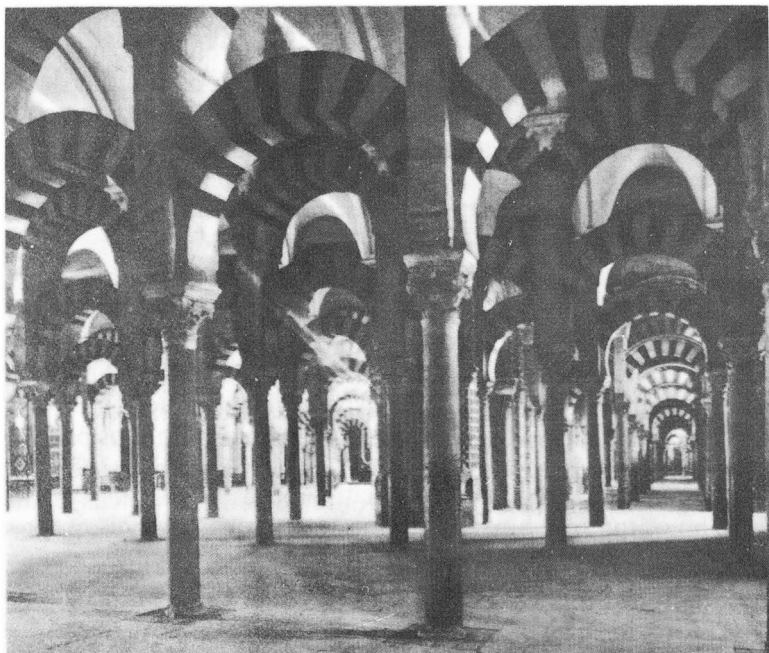
23. Al. Gayet, *L'Art arabe*.

sua curva fugidia para escapar em seu ápice, ela estrangula-se na base para mascarar seu ponto de apoio e realizar o mistério do infinito suspenso. A partir do século XIV, as colunas desaparecerão, a nudez das grandes naves evocará o deserto com o horizonte circular e a abóbada do céu como único repouso para os olhos erguidos. Do lado de fora, acima das paredes verticais tão despojadas quanto o solo, vemo-la subir, puríssima, acompanhada do vôo dos minaretes, de onde, pela voz dos muezins, as palavras descem do alto na hora da prece.

O misticismo dos nômades tinha encontrado seu abrigo. Somente o turco, que refletia sua alma espessa nos tons embaçados das faianças persas, mantinha a curva bizantina com a cúpula achatada que ficava invisível sob os pequenos arvoredos de ciprestes negros, de onde se elevam os telhados pontiagudos dos minaretes cilíndricos. Ele herdava, sem saber, a glória de Bizâncio, não via a torrente de pedras brancas, azuis e rosas cintilando até o mar, não via iluminarem-se pela manhã e apagarem-se ao entardecer os zimbórios dourados que retinham até a chegada da noite a chama dos crepúsculos. Mas, fora de Bizâncio, desde o Egito até a Espanha, os arquitetos muçulmanos, embora mudassem ao sabor de seu gênio a distribuição dos zimbórios, o tipo dos minaretes sucessivamente redondos, quadrados, octogonais, lisos ou marchetados, e a disposição das naves, ligavam-se instintivamente às



90. Cairo. Mesquita de Kalaun (1284). Foto Roger-Viollet.

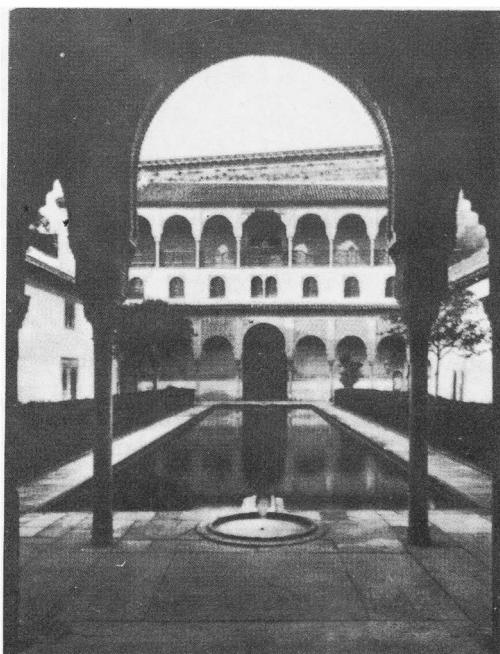


91. Córdoba (séc. VIII). Interior da Grande Mesquita. Foto Alinari-Giraudon.

formas esguias das janelas e das cúpulas, onde a aspiração
mística não se limitava. As mesquitas egípcias permaneciam
90) tão nuas quanto o espírito do deserto, as mesquitas do Magreb
e da Espanha entrecruzavam suas arcadas de aduelas brancas
e pretas, e sobrelevavam as fileiras de suas colunas cilíndricas
idênticas a palmeirais de longas folhas pendentes. A grande
91) mesquita de Córdoba, da época de fé intransigente, é uma
floresta quase obscura. Nela, sentimos a presença, na sombra
que a linha de fuga dos fustes silenciosos adensa, de um terrível
infinito impossível de captar.

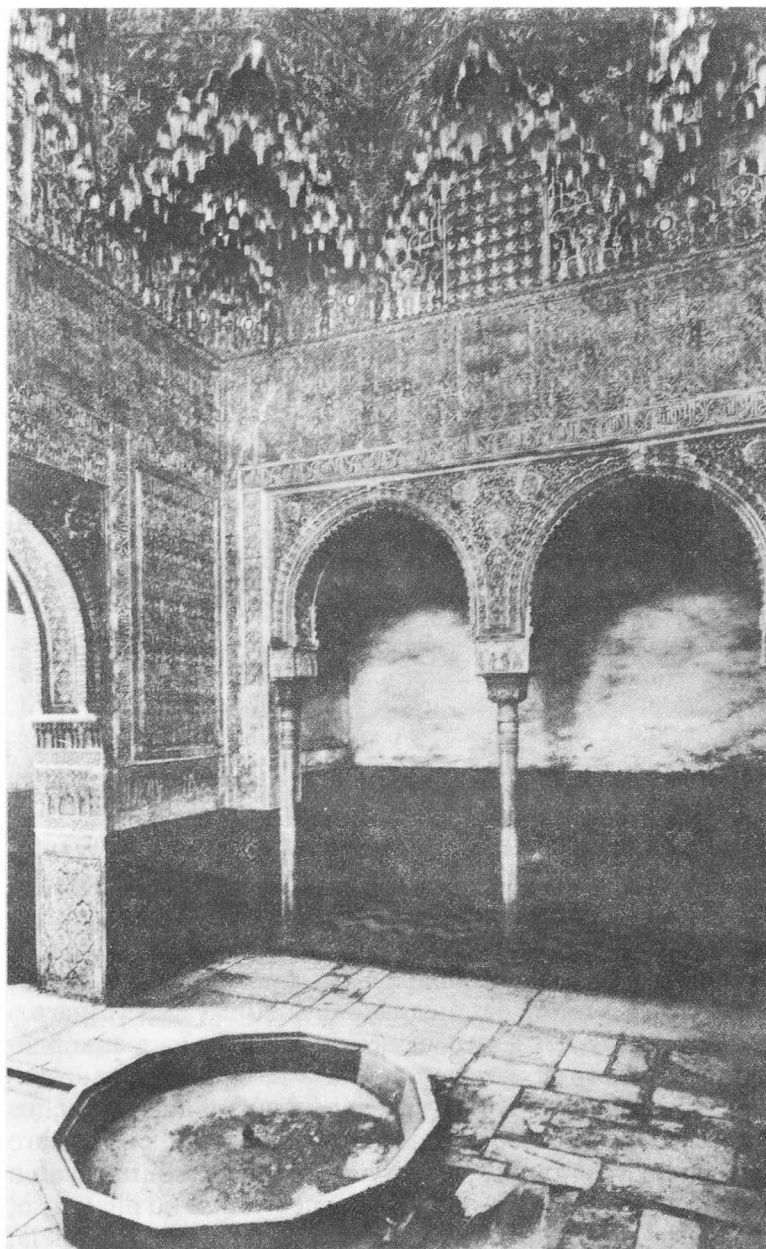
II

92 A arte do Magreb, nas mesquitas, sobretudo nos palácios,
93 nos alcazares e alhambras da Andaluzia, onde a recordação



92. Granada (séc. XIV). Alhambra. Pátio da Alberca. *Foto Alinari-Giraudon.*

esmorecida vagueia das salas vermelho e ouro, negras, esmeralda, azul-turquesa, aos grandes pátios com colunatas, e dos jardins pavimentados onde o perfume dos limoeiros, das mimosas, das laranjeiras, adensa o ar sufocante, às sombras imóveis sob as quais os tanques de mármore oferecem longos espelhos de água pura à imagem dos telhados, o artista magrebino variava a forma das arcadas e diversificava seus aspectos de sala em sala, de alcova em alcova. Vazio de formas animadas, seu cérebro procurava quebrar a monotonia de suas visões plásticas combinando sem repouso as linhas familiares que ele torcia em todos os sentidos. O arco de pleno cimbrio aproximou suas pontas, encurvou-se em ferradura; o arco quebrado alongou-se, estreitou-se, encurtou-se ou dilatou-se, encheu-se de estalactites, de alvéolos como uma colméia, chanfrou-se mais ou menos com rendilhados e festões. E como a fórmula adotada pelo arco mourisco se esgotasse, veio



93. Granada (século XIV). Alhambra. Sala dos abencerrages. Foto Alinari-Giraudon.

o arabesco, que mordeu a pedra, escavou as molduras de gesso onde se engastavam os vitrais coloridos, invadiu o emolduramento retangular das arcadas, fez serpentear suas chamas até os intradorsos azuis, vermelhos, brancos e dourados dos nichos, das abóbadas, das abóbadas de berço, que permitiam escapar à uniformidade tórrida do céu e do solo exteriores pelos paraísos multicores estendidos na sombra fresca e no silêncio acima das águas perfumadas e dos divãs profundos.

Quando atingiu seu pleno desenvolvimento, a ornamentação linear invadiu tanto a mesquita quanto o alcazar desde o rodapé das paredes até o cimo das cúpulas. Desdenhando ou ignorando a forma de um mundo pobre em solicitações visuais, o árabe teve tempo de continuar, combinar, variar e multiplicar o arabesco. As rosáceas entrelaçadas, os ornatos poligonais, as inscrições estilizadas, todos os motivos ornamentais oriundos de uma imaginação simultaneamente vaga e sutil, em que o êxtase, a dúvida, a serenidade, a angústia, exprimiam-se pela obliquidade, a verticalidade, a ondulação, os desvios, a horizontalidade das linhas, todos os motivos ornamentais que correspondem ao conjunto obscuro e complexo dos sentimentos humanos acabaram por entremesclar-se, sobrepor-se, justapor-se em quadrados, círculos, faixas, ovais, leques, passando sem esforço aparente, como a própria alma, da exaltação à depressão e do devaneio à lógica, das formas retangulares às arredondadas e da fantasia das curvas indóceis ao rigor absoluto das figuras geométricas. Tudo o que se afastava das paredes, os púlpitos, as balaustradas, as clausuras, recamava-se de linhas entrecruzadas. Recortavam-se como renda a pedra, o gesso, a madeira marchetada, as placas de bronze, de prata, de ouro cinzelado... Dir-se-ia que uma rede imensa de alcatifas e bordados atapetava as paredes, recobria as arcadas, dividia os vãos das janelas, caía às vezes sobre as cúpulas, sobre os minaretes escalonados, onde os entrelaçamentos e os arabescos se complicavam cada vez mais. Era um mundo feérico em suspensão, cintilantes teias de aranha no grande jardim do espaço, da poeira e do sol.

O arabesco tivera sua hora de vida concreta. O ornato geométrico em que ele devia culminar nunca nasce espontaneamente; ele realiza no cérebro dos artistas a estilização der-

radeira de um motivo natural, assim como a fórmula matemática é para o cientista a linguagem em que uma verdade experimental deve, enfim, entrar para imobilizar-se. O arabesco nascera dos ornatos espirais de flores e folhas que apareceram pela primeira vez em torno das arcadas da velha mesquita de Ibn-Tulun, no Cairo, quando, terminada a conquista, a imaginação árabe menos tensa teve tempo de se complicar e se pretender mais sutil. Tornou-se muito mais requintada após o século XIV ter estabelecido a lei decorativa. E essa passagem progressiva da linha viva à linha ideográfica, da linha ideográfica à linha geométrica, define rigorosamente o sentido espiritual dessa arte. Quando o polígono regular fez sua aparição no repertório ornamental, os geômetras árabes procuraram extrair daí alguns princípios gerais que permitiram estender a toda a decoração o sistema poligonal. A arte árabe converte-se, portanto, numa ciência exata²⁴ e permite encerrar o devaneio místico na linguagem rigorosa da abstração inteiramente nua.

O espiritualismo árabe, nascido do deserto onde não existem formas, onde somente reina a extensão sem começo nem fim, encontrava aí sua expressão suprema. O arabesco tampouco tem começo ou fim. O olhar não consegue deter-se nele. É como essas vozes do silêncio que ouvimos para segui-las em sua ronda interminável quando só o escutamos em nós o quanto nossos sentimentos e idéias se misturam confusamente na volúpia sonolenta de uma consciência fechada às impressões do mundo. Se o devaneio quer concretizar-se, se a abstração metafísica procura precisar-se, ela, tendo ficado fora da vida, não pode encontrar outra linguagem, a não ser a abstração matemática, que força o espírito a mover-se num absoluto convencional.

É singular que a mais precisa das linguagens que falamos, a mais útil para as civilizações modernas, também seja aquela que desperta em nós, assim que buscamos o prazer desinteressado de suas criações abstratas, apenas os sentimentos mais imprecisos e mais impossíveis de aprender. É singular que

24. Uma fórmula tirava do polígono e reduzia ao polígono todos os motivos geométricos da ornamentação.

esse instrumento do espírito puro sirva tão-só para nossas necessidades mais materiais e que, aplicado à exploração do mundo espiritual, seja o mais impotente de todos para penetrar em seu mistério. Todo poderoso quando se trate de saber o que é a matéria imóvel, e totalmente imprestável quando indagamos em que consiste a matéria viva em sua ação atual e em seu devir. Ao passo que constitui uma arma incomparável para um espírito que o domine, é morte para um espírito que se deixe dominar por ele.

A arte, como a própria vida, é um devir constante. Se a certeza científica toma, um dia, na alma do artista, o lugar do desejo de certeza que faz seu tormento e sua força, nele destrói a necessidade do esforço e quebra o entusiasmo ao substituir pela realização imóvel o desejo incessantemente renascente. Quando a matemática se introduz no domínio dos artistas, ela deve permanecer um instrumento a serviço dos arquitetos a fim de definir e determinar a lógica das construções. No entanto, a arquitetura só pode pretender adaptar um edifício à sua função utilitária e sugerir pelas direções de suas linhas as aspirações mais poderosas, assim como as mais imprecisas, dos grandes sentimentos coletivos. Ela não tem o direito de monopolizar a forma, proibindo-lhe de sair da abstração pura. Quando ela impede a escultura de se desenvolver e a imagem pintada de nascer, condena o povo que ela exprime a jamais se libertar da síntese provisória em que seu esforço se manifestou e, por conseguinte, a morrer.

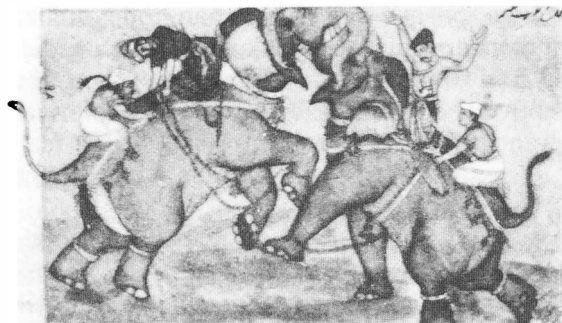
O que faz sua grandeza faz sua fraqueza. Sua realização a mata. Não se renova, porque o indivíduo não pode quebrar as fórmulas definitivas em que ela quis encerrar-se. A mesquita imobiliza-se com o mundo árabe precisamente no momento em que os povos ocidentais saem dos ritmos coletivos. E como é a esperança da descoberta entrevista o que faz o poderio da obra, ela assume desde esse momento um aspecto desanimado.

Conquanto revele aos homens a unidade do espírito, o deserto impõe ao espírito o esquecimento das raras formas que apresenta. Dele saiu a concepção anti-social e anticivilizatória de dois mundos irreconciliáveis, o da alma imaterial e o do corpo material. Quando morre o espírito de um povo

que não soube encontrar e afirmar seu acordo com o universo exterior, nada mais resta dele, qualquer que tenha sido sua bravura; e o espírito que os homens seguem é aquele que soube animar com sua vida as formas desse universo. São os rochedos, a água, as árvores, que, através do espírito dos gregos, fecundaram o Ocidente, cada vez que a história hesita, olhamos para os frontões dos templos onde os homens se reconheciam nos deuses.

III

O arábe, é verdade, nunca proíbe inteiramente ao artista a representação da vida animada que palpita, por vezes, furtivamente, nas paredes dos palácios e das mesquitas da Espanha e do Marrocos. Apenas obedecia à repugnância instintiva dos povos monoteístas modelados pelo deserto por tudo o que é forma viva. A religião só comprime o instinto nas épocas de decadência. Nas épocas vigorosas, o instinto leva-a aonde lhe dá prazer ir. A arte muçulmana tinha, no Egito e na Síria, a nudez, a tristeza e a grandeza do deserto. No fundo dos antros frescos do Magreb e da Espanha, onde os califas iam escutar os filósofos e respirar o aroma dos limoeiros após a ceifa militar, ela parecia feita de blocos de ouro triturados em coágulos de sangue. Na Índia, ela deixava as mesquitas



94. Pérsia (séc. XVI). Combate de elefantes. Miniatu-
ra. Museu de Artes Decorativas. Foto Giraudon.

serem invadidas pela maré material do mundo. Nos planaltos do Irã, era como um campo de flores.

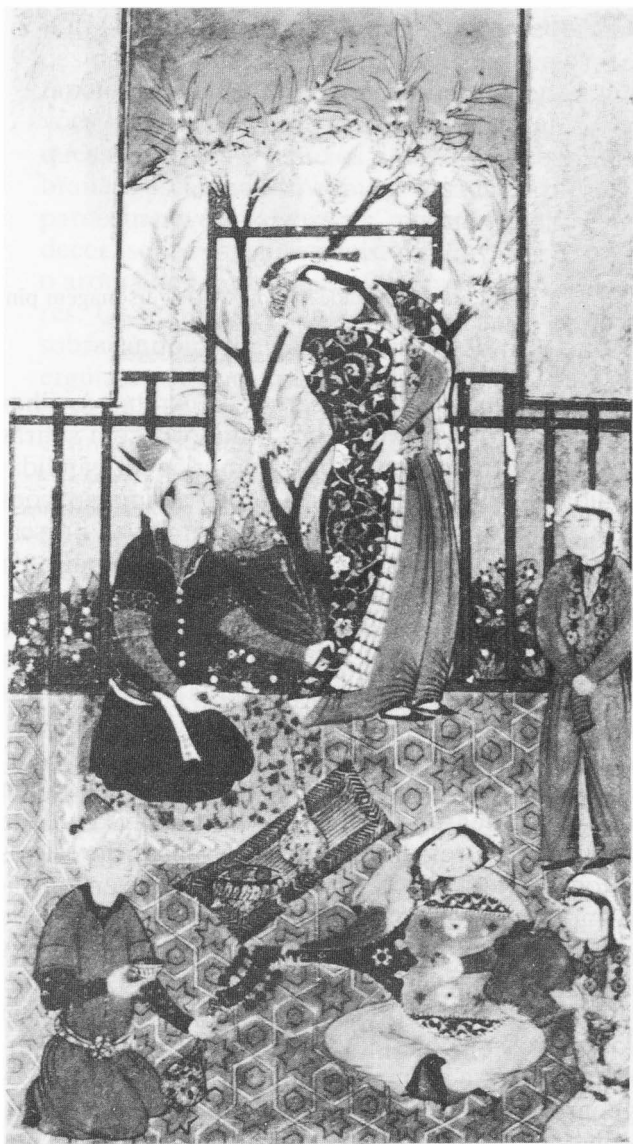
A Pérsia não se parecia mais com as planícies de areia do Mediterrâneo oriental do que com os vales andaluzes ou marroquinos onde a sombra dura e a chama travam uma eterna disputa. Nas altas regiões do Oeste que orlam o deserto central, acima das poeiras, três mil metros mais perto das estrelas do que a superfície do mar, o ar tem a transparência e a limpidez dos gelos. O vento aí ondula os prados brancos, os prados róseos, os tapetes de papoulas, os campos de cereais que, da primavera ao outono, percorrem todas as tonalidades incertas que vão do verde-claro ao amarelo-dourado. Os céus onde voam pombos e as nuvens têm esses tons nascentes que se vêem nas árvores em flor. As cidades estão aí afogadas em rosas²⁵.

Quando nos avizinhamos delas, seus domos ovóides, entumescidos, seus conjuntos de domos volteantes, seus longos minaretes retilíneos que emergem dos bosques de ciprestes e de plátanos, surgem como lembranças já afogadas de incerteza. Azuis de turquesa, rosas esmaecidos, verdes pálidos, amarelos desbotados, a miragem adquiriu a aparência de uma aquarela etérea, pintada com o vapor de água sobre o horizonte fugaz pela imaginação dos artistas que seguem, de caravanas em oásis, a rota das caravanas. De perto, são paredes que se esboroam, cúpulas rachadas, minaretes cujos entrelaçamentos brancos e pretos descascam. São ruínas. Mas são ruínas frescas. O esmalte que as reveste, o velho esmalte caldeu que a Pérsia antiga tinha dado a conhecer à China e que a China retransmitiu ao Irã através das hordas tártaras, o esmalte conservou, por cima do reboco silicado que recobre o tijolo, todo o seu brilho acetinado. Violetas, azuis, marrons, brancos de marfim, lilases, amarelos, verdes, aí refulgem puros ou combinados em ramalhetes de rosas, em flores de anêmonas ou de íris sobre as inscrições brancas e os arabescos dourados. A carne polpuda e a epiderme nacarada das flores dilatam as grinaldas vivas que se casam onde o arabesco abstrato dos árabes afirmava suas combinações. Sob a alta ogiva

25. Pierre Loti, *Vers Ispahan*.

das portas emolduradas por uma crosta de esmaltes onde as turquesas, as ametistas e os lápis-lazúlis fazem serpear as fosforescências de seus fulgores atenuados, sob a coroa interior dos domos brandamente arredondados que não conhecem o impulso místico do deserto, os ornamentos alveolares cintilam de estalactites. Por vezes, o interior das cúpulas reluz de placas de vidro e prismas associados.

A época antiga, quando se estendiam sobre as muralhas os tapetes persas que se assemelhavam a sombrios labores cheios de flores esmagadas, estava esquecida há muito e o tijolo esmaltado cintilava no lugar deles quando o grande Abas I, no final do século XVI, construiu num abrir e fechar de olhos a deslumbrante monumentalidade de Ispahan. A 94 escola persa de pintura, que nasceu nesse momento, só teve 95 de escutar os conselhos dos preciosos decoradores das mesquitas esmaltadas para atingir, através de Djahangir, de Mani e, sobretudo, de Behzadé, a mais alta expressão viva que 96 a arte muçulmana conheceu. Toda a indústria do oleiro, a mais antiga e a mais duradoura em toda parte, também fornecia-lhe sua contribuição necessária. O vaso persa já é pintura cristalizada no fogo. Sua decoração, que não é muito rica em imagens, é indubitavelmente a mais rica em estilização sempre nova dos ápices da sensação. Do mundo sensível resta apenas o que ele tem de mais profundo na cor, de mais imaterial no objeto e de mais fugaz na forma. Nem o céu, nem o mar, nem as flores aí figuram, mas tapetes de flores aí penetram por suas mais frescas corolas, grandes extensões de céu por seus flocos mais nacarados, a imensidão dos mares por suas superfícies cintilantes. Em manchas, em listras, em gotas, em cachos, em furta-cores, seus elementos mais suntuosos e mais insondáveis aí evocam as flores, os céus e os mares segundo as harmonias errantes com que povoam a lembrança. A requintada pintura persa retém nas próprias formas esse fugaz esplendor. Ela floresce de repente para murchar depressa e morrer em dois séculos, porque tinha espargido perfume e brilho demais. Foi como um sonho encantado em que se confundiram por um momento a sensualidade ardente da Índia, o maneirismo dos persas, a sabedoria lenta dos chineses, o grande e feérico devaneio dos árabes.



95. Pérsia (séc. XVI). Um senhor e seus servos fazendo música. Miniatura. Boston. Museu de Belas-Artes. Foto Archives photographiques.



96. Pérsia. Behzadé? (séc. XVI). Personagem pintando. Miniatura. Foto Giraudon.

Oceano profundo que dos desertos da Arábia às ilhas afortunadas do Japão, e do Magreb à Índia rola com safiras e pérolas toda a luxúria ingênua, toda a embriaguez cândida, toda a puerilidade, todos os sorrisos, todas as imaginações desvairadas e tocantes das humanidades primitivas bruscamente transportadas além das portas douradas do paraíso da arte... Era um Éden onde os tigres perambulavam pelos prados cheios de flores, onde os homens e mulheres em trajes de seda verde, vermelha ou azul, homens e mulheres de nariz afilado, bocas pequenas, grandes olhos negros e longos rostos ovais sentavam-se em círculo sobre belos tapetes bordados. Contra os fundos dourados recortavam-se árvores em flor. Nunca eram demais as flores — flores nos gramados de um desses verdes quase negros que fazem sentir a proximidade de águas correntes, flores entre todas as folhas, flores nos tapetes, por toda parte flores, enormes flores que se encontravam, quase imperceptíveis, nas pequenas taças de coral e de porcelana em que se saboreia, com colheres de ouro, doces de flores. Nas paisagens vermelhas, verdes e ouro, em suas sinfonias naturais de veludos preciosos e profundos, passavam belos cavalos negros a galope, levando um cavaleiro de estirpe, o falcão no punho, a pluma brilhante no turbante, nervosos cavalos negros cujos pescoços se recurvam. Pássaros matizados voavam entre as árvores e eram silfos que falavam aos homens, muito melhor do que esses pássaros dourados com olhos de topázio, que cantavam batendo as asas ao redor do trono do autocrata bizantino. Palácios mágicos abriam suas

portas de luz, pórticos rendilhados, paredes de esmalte, paredes damasquinadas e incrustadas de gemas, tetos de cristal, tapetes silenciosos que conduzem a tronos dourados onde pavões dourados exibem caudas de esmeralda, jardins com tanques de pórforo e repuxos onde o sol acende opalas, terraços brancos escalonados, cúpulas rosadas, azuladas, leitosas, que parecem neve ao alvorecer, mesmo em plena noite. Ao entardecer, sobre as águas azuis, escutavam-se músicos aspirando o aroma dos frutos que refulgem no coração escuro das árvores. Os temíveis encantadores desciam no meio dos homens sobraçando corbelhas de rubis e de topázios, e a lua que se erguia era como uma pérola caída do colar de estrelas que envolve a imensidão do espaço... Traços sutis, tons ofuscantes extintos pela harmonia, pureza vacilante das trevas, luz imóvel do dia, todas as mil e uma noites sonhadas pelos velhos contadores de histórias que, do anoitecer ao raiar do dia, falavam inesgotavelmente aos viajantes hílares sentados em círculo sob a tenda...

Raças estranhas, todas em contrastes, mais surpreendentes e mais acentuados à medida que elas se entranham no deserto, que habitam longe das cidades e que seu sol é mais forte. Usam trajes de seda verde e vermelha sob os albornozes de lã branca e ajaezam de ouro seus cavalos. As armas que forjam são incrustadas com gemas, e elas conservam a água pura no cobre damasquinado. Fora do silêncio e da contemplação melancólica, só conhecem o riso frenético e os clamores. Esquecem, para incríveis e bruscos rega-bofes, sua sobriedade natural. Desprezam a morte, desprezam a vida. O êxtase sucede nessas raças a crises de desmedida sensualidade. Seu paraíso abstrato é povoado de mulheres. Seu assustador fanatismo só tem igual em sua assustadora inércia, a fuga do tempo nada significa e deixam ruir seus templos com tanta indiferença quanto se empenharam com ardor em construí-los.

Os climas excessivos, os grandes contrastes naturais e a vida nômade, produziram essa ignorância — ou esse desdém — dos belos equilíbrios da alma. O oásis é demasiado fresco após as areias, a água tão doce para os lábios ressequidos, as cidades oferecem aos forasteiros tantas volúpias e tanto ouro! O rico terá cem mulheres e o pobre não terá nenhuma,

e será impossível preencher o vazio entre os absolutos metafísicos e a pior bestialidade.

Ora, as raças do Ocidente preenchem esse vazio explorando os caminhos que cumpre seguir a fim de ascender da vida sensual e pela vida sensual ao limiar da vida heróica. As raças do Ocidente e algumas raças do Oriente que pertencem aos mesmos grupos étnicos dos povos europeus. É por isso, sem dúvida, que os persas, cujo espírito talvez fosse menos amplo, mas certamente mais curioso do que o espírito dos semitas, jamais falharam em seu papel histórico, que é o de perpetuar no futuro um pouco das civilizações imemoriais da região dos rios. É por isso que não houve solução de continuidade na arte dos persas entre a Pérsia sassânida e a Pérsia muçulmana, e que os tapetes e os vasos continuaram saindo de suas oficinas. É por isso que eles se recuperaram das invasões tártaras e sobreviveram por três séculos à grandeza árabe. É também por isso que os adoradores de ídolos, em Bizâncio, triunfarão um dia diante da história moral do mundo, tal como triunfaram, há dez séculos, em sua luta contra aqueles que não queriam ídolos. Uma religião resolutamente espiritualista deve dispensar imagens, sem dúvida, ainda que corra o risco de declinar, o risco de morrer, mas o que importa é saber se, para nós, vale mais cultivar o espírito puro ou cultivar as imagens. Defendemos mal os imperadores iconoclastas quando os mostramos incentivando a arte onde quer que ela se separasse do culto. A arte é una, cresce num impulso de fé viva sem se preocupar com etiquetas com que a recobrem e com o papel que lhe querem determinar, e se a religião morre pela liberdade, a arte só vive introduzindo no mundo, toda vez que se manifesta, um pouco mais de liberdade. Proibir a arte de se alimentar numa fonte qualquer é secar-lhe de uma só vez todas as fontes.

Se a idolatria não salvou Bizâncio, foi porque Bizâncio não era um começo mas um fim, um fruto podre da árvore grega. Mas foi a idolatria que fez o Egito, a Grécia e a Índia, que deflagrou a revolução ogival, o Renascimento italiano e flamengo, e, mais tarde, no limiar do nosso tempo, suscitou o sensualismo, o transformismo, a admirável pesquisa viva de todo o último século europeu. Todas as civilizações dura-

douras nasceram da idolatria, obrigadas que foram, para realizar suas imagens interiores, a pedir à natureza exterior que lhes fornecesse o tesouro inesgotável de suas informações. Não se pode exigir da humanidade que habite sempre no deserto, quando os próprios povos do deserto buscam os oásis.

Não se deve acreditar que, nos povos idólatras, os espíritos superiores se libertaram da idolatria: eles se libertaram através dela. Foi por intermédio dela, das relações vivas que ela lhes revelava, que eles introduziram no mundo a razão, que não é o fim das coisas, mas um incomparável instrumento de análise e de libertação individual. Somente os povos espiritualistas jamais puderam desprender-se dos ídolos metafísicos que o nada do deserto impunha às suas meditações, porque não puderam apreendê-los e confrontá-los com a vida.

Aliás, longe de deter o sonho, a imagem simultaneamente lhe oferece um ponto de apoio que o mantém integralmente na realidade humana e o amplia, porque as relações que ela revela fazem suspeitar de outras relações, desejar outras imagens e extrair sem cessar da realização sempre morta a hipótese sempre viva. A idolatria leva à experiência e, por meio desta, à ação. Quando perdemos o equilíbrio, é a ela que vamos pedir que nos ensine de novo a forma e a vida. A ciência é o aspecto atual da idolatria eterna. A idolatria salva o mundo quando nada mais, além de um pouco de poeira invisível, resta dos grandes sonhos sem contrapeso que foram vividos pelos povos profetas que o deserto modelou.

O CRISTIANISMO E A COMUNA

I

Com o declínio do velho mundo, o espírito semítico tentou conquistar a Europa por intermédio dos apóstolos de Cristo, assim como irria apoderar-se da Ásia Ocidental e da África por intermédio dos cavaleiros do islã. Mas a religião de Maomé permanecia perto de suas fontes: o deserto, o céu nu, a vida imóvel. Podia facilmente conservar sua forma original e espiritualizar até mesmo sua expressão plástica. A Europa oferecia à idéia judaica um quadro menos adequado a ela. O contato com as terras cultivadas, os bosques, as águas correntes, as nuvens, as formas vivas e móveis, devia impor à religião de São Paulo uma forma sensual e concreta que a desviou, pouco a pouco, do seu sentido primitivo a fim de repor no caminho de seu destino natural os povos do Ocidente.

A marca estava impressa, é verdade. O apostolado judeu provou a solidão interior das massas olvidadas pelas civilizações desaparecidas, apesar do dualismo decepcionante que nelas introduziu com a força da penetração de sua fé desinteressada. Sua implacável aspiração de justiça fortificou nelas o instinto social. E foi graças a ele que o espírito grego e o espírito semítico efetuaram lentamente, no crisol ocidental, um acordo pressentido por Ésquilo e desejado por Jesus.

Se tivesse ficado tal como o queria São Paulo e como o definiram os padres da Igreja, o cristianismo teria renegado as interpretações plásticas das idéias que trazia. Mas, como

queria viver, obedeceu à lei que nos força a dar às nossas emoções a forma das nossas visões. Em Roma, enquanto tateava na sombra, tentando arrancar sua doutrina ao amontoado confuso dos velhos mitos, aparecem desde o primeiro século de nossa era figuras gravadas ou pintadas nas paredes das catacumbas. Elas anunciavam, sem dúvida, novos deuses, mas sua forma continuava sendo pagã, grega na maioria dos casos, pois era o escravo oriental quem propagava a religião da Galiléia em Roma. Tendo-se tornado canhestra nas mãos dessa pobre gente, a arte, que constrói termas e anfiteatros e cobre as *villas* de afrescos e os jardins de estátuas, hesita no fundo das trevas. A alma popular só se calará no dia em que o cristianismo oficial sair da terra para se apoderar das basílicas romanas e decorá-las com insígnias pomposas. Serão necessários dez séculos de recolhimento para ele encontrar sua expressão real e impor às classes altas a desforra da vida profunda e da esperança libertada.

A organização da nova teocracia, as invasões repetidas dos bárbaros, a fome, o torpor, a miséria pavorosa do mundo entre a queda do Império e a era das Cruzadas, não permitiram que nenhum povo da Europa Ocidental deitasse raízes em seu solo. Em contrapartida, embora cada maré humana arrastasse as novas cidades construídas sobre as novas ruínas, as tribos que desciam do Norte sofriam, pouco a pouco, a dominação da unidade moral cuja imponente moldura era oferecida à idéia cristã pelas civilizações antigas. Acima do infortúnio dos povos, uma aliança instintiva aproxima os chefes militares que tinham aderido à letra do cristianismo organizado do alto clero, cujo espírito, em consequência dos atritos com eles, torna-se cada vez mais rude. Quando Gregório, o Grande, alguns anos após Justiniano, ordena a destruição do que restava das antigas bibliotecas e dos templos dos antigos deuses, ele consagra o acordo entre Roma e os bárbaros. A alma antiga está morta. As monarquias orientais recolhem seus derradeiros ecos, os conventos revolvem sua poeira.

As comunidades religiosas tinham sido, até as Cruzadas, as únicas ilhas claras na Europa escura. Um luxo de elite enclausurada, uma civilização de estufa representavam sessenta séculos de esforços, de sensibilidade, de realizações vi-

vas. Tebas, Mênfis, Babilônia, Atenas, Roma, Alexandria, cabiam entre as quatro paredes de um mosteiro, em velhos manuscritos folheados por homens duros que opunham o contrapeso indispensável da Regra aos impulsos pavorosos de um mundo que recaíra no estado primitivo. Mas é em torno dessas paredes, nos vales afastados, fora das grandes rotas do massacre, que se agrupava aqui e ali a gente do campo a fim de lá moldar o futuro. O Norte das Gálias, na época merovíngia, no caos dos costumes, das raças, das línguas, que se agitava acima das cidades incendiadas e das colheitas destruídas, não teve outros centros de ação.

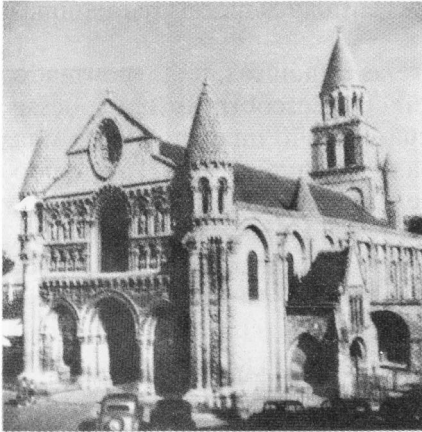
No Sul, pelo contrário, a tradição ainda vivia profundamente. Os aquedutos, as arenas; as termas, os templos, estavam de pé no meio de campos que os olivais prateavam. Os anfiteatros ainda abriam na luz sua curva pura. Os sarcófagos esculpidos continuavam orlando os caminhos sombreados por plátanos que o inverno branqueia ao despojá-los de suas folhas e que permanecem brancos sob a poeira do verão. Na terra queimada da França meridional, que se inscreve no céu pelas linhas firmes que encontramos no recorte dos golfos gregos, a arte galo-romana unia naturalmente ao positivismo de Roma a elegância helênica e o vigor gaulês. Ela mal declinava quando passaram os árabes que esse solo ardente adotou. Nada pôde deter sua febre. A Ásia nômade misturou seu sangue à Gália greco-latina na violência do sol. Foi um mundo estranho, cruel e perverso, mas de vida intensa, igualitária, irrepreensível, e mais livre e mais profundo quando a dissociação do império de Carlos Magno o separou do Norte que começava a debater-se entre os francos e os normandos.

Quando a orgia amorosa e sangrenta pede à alta cultura o excitante de sua tensão nervosa, quando a sensualidade mórbida e a inteligência exasperada brotam do mesmo terreno, o clarão de seu choque acende focos brilhantes cuja chama sobe de um jato, alimentada por todos os ventos que sopram, pelas poeiras que eles trazem, pelos destroços de madeira verde e de madeira morta que eles confusamente arrastam. Uma arte híbrida e convulsiva sai da terra, um pouco débil, mas tão cintilante de ardor que traça, de um só impulso, um sulco inapagável. O rastro de fogo passou pela Provença, cin-

giu Toulouse, voltou a subir em direção ao planalto central. Reerguiam-se as colunas antigas em torno dos baixos-relevos nervosos e desajeitados que se inscreviam penosamente na curva rígida dos portais. Bizâncio e o islã depositavam seu fermento e sua centelha no coração do bloco romano, e as Cruzadas traziam em desordem, para as pedras que se animavam, o tributo das reminiscências gregas, do mundo siríaco, o eco mais longínquo da Pérsia e da Índia. Quando, no século XI, os beneditinos de Cluny delas se apossaram para misturar a elas a contribuição dos normandos e dos escandinavos, cujas espessas jóias traziam o vestígio das mais velhas tradições asiáticas, o grande estilo românico cristalizou-se de súbito, para tornar-se, nas mãos dos monges, a mais pura expressão arquitetônica do cristianismo organizado.

II

A igreja em cruz saiu das velhas basílicas, hirta e robusta, elevando com esforço para o céu suas duas torres atarracadas, vibrantes de sinos e que o vento não abalava. Se a maciça abóbada de berço que pesava sobre a nave central não esmagava seus suportes é porque as outras naves eram carregadas de abóbadas longitudinais escoradas em paredes enormes que suprimiam os vazios onde poderia abrir-se uma janela. Quanto mais se alongava a nave, mais as muralhas se espessavam e mais espessa era a noite no santuário vermelho e azul, onde os curtos pilares pintados pareciam sustentar, sobre seus capitéis recobertos de formas grosseiras, o formidável peso de um céu cheio de olhares judicantes e de portas fechadas para os paraísos entrevistados. Era como um monstro agachado cujo ⁹⁷ espinhaço, excessivamente pesado, se arrastava sobre grossas patas. O frio caía da abóbada mesmo quando o sol fazia gretas no chão, no centro dos claustros silenciosos que recortam um quadrado de sombra na luz meridional. Dessas formas compactas, dessas fachadas nítidas onde um arco de pleno cimbrio positivo se abria entre colunas maciças, uma força nua irradiava-se, afirmando a elegância austera, brutal e categórica de uma casta em posse de um poder indiscutido.



97. Notre-Dame-la-Grande de Poitiers (séc. XI). Foto Boudot-Lamotte.

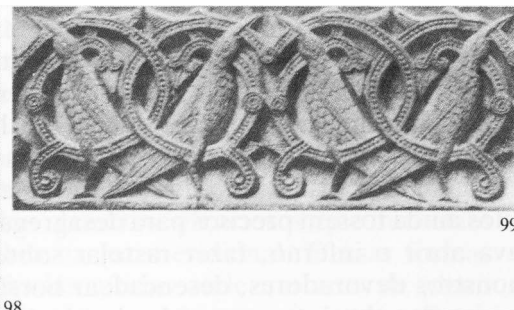
Era a imagem exata de um catolicismo fixado, a autoridade dos concílios assente na rocha. Nenhuma vista para a vida, somente a alma tem direito à vida, contanto que nunca transponha o círculo contínuo de pedra onde o dogma a mantém. Roma cimentou o pensamento de São Paulo na matéria das igrejas.

Quando a moral intransigente desse mundo rígido, vestido de burel e ferro, quis tirar as páginas dos manuscritos e o púlpito dos templos para mostrar à multidão seu rosto simbolizado, quando os quatro animais dos Evangelhos consentiram em deixar crescer ao lado deles um mundo novo de formas animadas que desceu ao longo das colunas, escapou até os tímpanos das portas, invadiu seus lintéis, São Bernardo foi o único a perceber que uma era ia terminar. Os monges não podiam mais fechar os olhos que a luz do dia afluía. Já que a vida penetrava o dogma, era o fim da massa compacta e fechada do cristianismo doutrinário, mesmo que alguns séculos ainda fossem precisos para desagregá-la. De nada adiantava abrir o inferno, fazer rastejar sobre a pedra incríveis monstros devoradores, desencadear horríveis batalhas entre as virtudes absolutas e os vícios irredutíveis, dividir o mundo em verdades e erros definitivos: a vida, pobre e mortificada, mas que tudo invadia pouco a pouco, introduzia lentamente

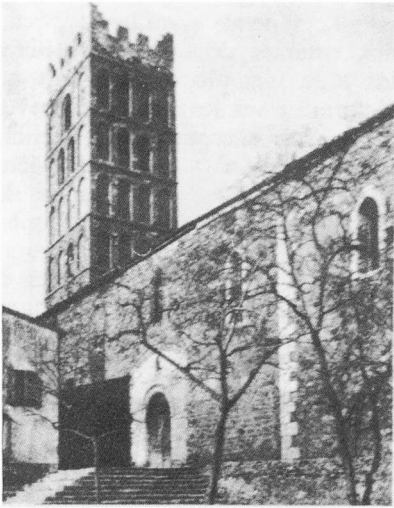
suas passagens sutis entre essas entidades morais para animá-las e uni-las.

O monge escultor das igrejas rômânicas, teólogo armado de cinzel, não podia evidentemente descobrir de início, nesse universo fechado há dez séculos, senão imagens secas, uma esquálida natureza macilenta, comprimida, sofredora como ele. Figuras esguias e lisas que tentavam, num trágico esforço, quebrar a ganga bizantina, eram aplicadas às novas fachadas, exprimindo mecanicamente um simbolismo estereotipado. Naquele momento, os únicos que detinham o direito de exprimir a forma e a vida eram precisamente os herdeiros e depositários de mil anos teológicos que não haviam cessado de ver e de condenar, na forma e na vida, aparências desprezíveis. O povo, esmagado desde igual tempo entre a invasão material dos bárbaros e a invasão moral do cristianismo, abandonara-se, na esperança prometida de uma vida futura, às contingências da vida presente e, quando fugia da devastação dos campos, encontrava apenas o refúgio interno dos sentimentos sobrenaturais.

Mas, apesar de tudo, contra a existência e contra o ideal que tinham aceito, os monges artistas exprimiam, nessas esculturas primitivas que enchiam os pórticos das igrejas de uma multidão cada vez mais compacta, os primeiros sobresaltos das necessidades de sua época. Uma força singular aí se elevava bem depressa, em vegetações densas de formas

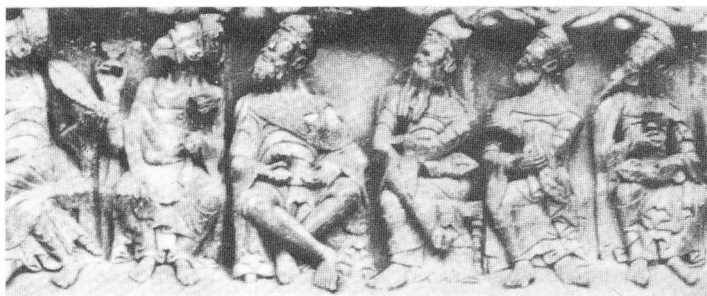


98. Catedral de Autun. Capitel da nave (séc. XI). Foto Giraudon. —
99. Abadia de Moissac. Ábaco de capitel do claustro (séc. XII). Foto Giraudon.



100. Campanário da igreja de Elne (séc. XII). Foto Archives photographiques.

toscas onde circulava algo da saborosa energia que levantava 101
 nos mesmos séculos a pedra trabalhada das pirâmides drávi- 102
 das e dos templos cambojanos. Um ritmo surdo, um ritmo 103
 pesado e vigoroso como aquele que empurra para fora do
 solo, por densas germinações a maré primaveril, percorria
 essas figuras rudes, essas cabeças e esses corpos apenas esqua-
 driados que se erguiam de um só movimento. Uma graça
 poderosa, um encanto cândido e robusto hesitavam na pró-
 pria pedra. Planos vigorosos definiam os movimentos elemen-
 tares que inclinam a face para a face e estendem a mão para
 a mão, como que para obedecer à música silenciosa que agru-
 pa os números em construções e em figuras segundo a aparên-
 cia sumária, mas essencial, que os revela à nossa emoção.
 Expressão tosca, mas ardente, encontro dramático do simbo-
 lismo cristão em sua máxima tensão com o realismo popular
 em sua mais inocente aurora. O peito do mundo dilatava-se
 com lentidão, num esforço irresistível que devia quebrar sua
 armadura. Mas nenhuma invasão desde há um século ou dois.
 Nascido da guerra e vivendo dela, o feudal leva-a para fora.
 As gálias, para onde os chefes militares conduziam há tantos
 anos suas hordas, converteram-se no foco central de expansão
 da conquista. No declinar do século XI, aquele mesmo em



101. Abadia de Moissac. Motivo da porta ocidental (séc. XII). Foto Boudot-Lamotte.

que a igreja românica deixava a vida comprimida arrebentar sua casca por todos os lados, os barões normandos desembarcavam na Sicília, na Inglaterra, e a primeira Cruzada precipitava os barões franceses para os lugares santos. A brutalidade feudal emigrou por duzentos anos.

III

Então o solo natal, que os povos já não conheciam desde que um vendaval humano arrancava, a cada geração, as raízes que aí mergulhavam, o solo natal subiu ao coração das raças. Ao mesmo tempo, o movimento profundo que lançava sobre o Oriente rico o Ocidente místico e miserável, fazia refluir para o Ocidente a vida de regiões maravilhosas, de outras crenças, de outras lendas, de outros costumes, e a sensação poderosa e confusa de que o mundo material e o mundo da alma se ampliam mudando de aparência e de que o universo não cabe nos limites de uma religião revelada.

A terra freme de orgulho. Quase à mesma hora surgem a República de Florença, as universidades de Salerno, de Bolonha, de Paris. No próprio seio da Igreja nascem espíritos mais religiosos do que ela, os quais submetem o dogma a um exame corajoso. Abelardo, cristão, nega o pecado original, contesta a divindade de Jesus, destaca a dignidade dos sentidos e tenta estabelecer, da Antigüidade à Idade Média, por um estudo imparcial da filosofia antiga e da doutrina dos

Santos Padres, a unidade do espírito humano. Quatro anos após sua morte, seu discípulo Arnaldo de Brescia proclama a república em Roma. Tamanha vida anima os corações, que o catolicismo, estimulado por ela, discute, interpreta, critica,



102. Vézelay. Igreja da Madalena. Figuras do tímpano (séc. XII). Foto Giraudon.

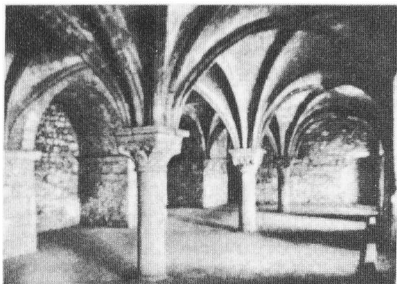


103. Abadia de Coulombs. *Detalhe de uma coluna* (séc. XII). Foto Giraudon.

e a letra morta recua diante do espírito vivo. Pela primeira e última vez em sua história, ele acompanha esse movimento profundo que revela, de tempos em tempos, a um povo privilegiado, as conquistas de seu silêncio. Não percebe que, no momento em que olha em si mesmo para ver crescer a torrente, as mais fortes cidades do Norte da França, primeiro Le Mans e Cambrai, depois Noyon, Laon, Sens, Amiens, Soissons, Reims, Beauvais algumas vezes sustentadas pela monarquia que sente nelas um apoio contra os senhores, erigem-se em comunas livres pela recusa do imposto, as proscrições, a insurreição à mão armada. Houve cadáveres de bispos arrastados pelas ruas.

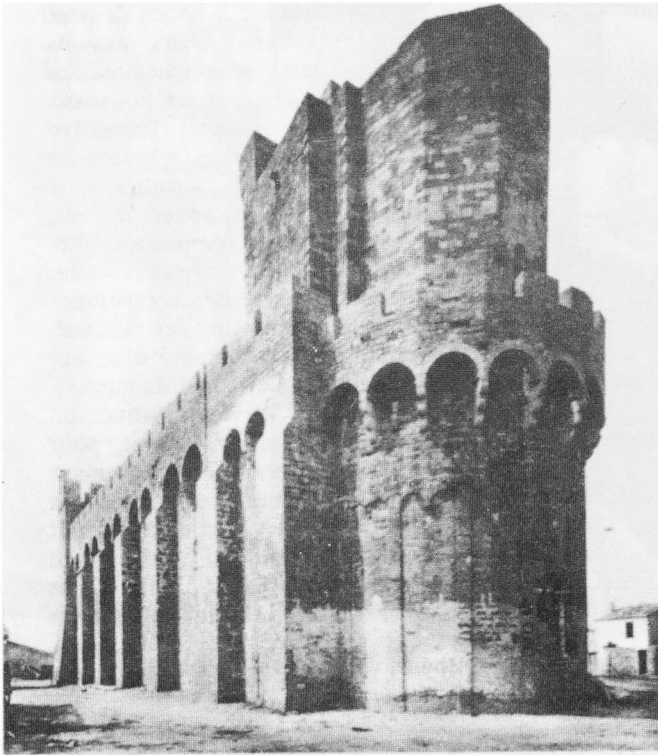
Pouco importa que o movimento comunal tenha tido um pretexto estreitamente interesseiro. Contra o espírito do cristianismo dos concílios, cujo princípio fundamental era a obediência, o espírito da França, que devia, pelo Renascimento e a Enciclopédia, chegar à Revolução, o espírito da França revelou-se aí pela primeira vez com uma juventude e uma força que jamais reencontrou. Duzentos anos, que valeram para as cidades da Île-de-France, da Picardia e da Champagne, uma civilização prolixa, de aparência confusa mas de um poderoso ritmo interior, que forçou o feudalismo a refugiar-se nos campos para aí provocar a revolta dos camponeses, a *jacquerie*, dois ou três séculos mais tarde, e a investir, com o pretexto de eliminar a heresia, contra as cidades meridionais, cuja cultura e o crescente espírito livre esmagou. Esse foi o preço terrível da liberdade do Norte. Os focos de energia ainda estavam demasiado dispersos no solo francês, o antagonismo entre as províncias era vivo demais para que o espírito do povo pudesse sentir-se solidário por toda parte, e num esforço coordenado, derrubar as forças políticas de que ainda tinha necessidade para protegê-lo contra o inimigo externo.

De vida ardente, porque fora contida por muito tempo, porque todo ser aí tinha o emprego que correspondia ao que ele sabia fazer, associação em profundidade de fortes corporações em que os temperamentos individuais não obedeciam a outras regras senão às dessa harmonia espontânea que têm as florestas, feitas de cem mil árvores que mergulham suas raízes no mesmo solo, regadas pelas mesmas chuvas, fe-



104. Monte Saint-Michel. O deambulatório (séc. XII). Foto N.-D. Giraudon.

cundadas pelos mesmos ventos, a Comuna francesa entrou para a história com uma força que lhe confere esse caráter de necessidade que assumiram agora, a nossos olhos, “o milagre grego” e “o milagre judeu”. A arte formidável e una que a exprimiu nasceu e morreu *in loco* com ela. Ela foi a alma francesa entregue a si mesma pela primeira e última vez. Os povos que ela penetrou com sua ação viva puderam acolhê-la para adaptá-la às suas necessidades: eles não podiam atingir seu princípio interno sem arruinar, com isso, sua significação nacional e social. Entre os Vosges, a Mancha e o Loire, ela foi realmente a vida, a ordem, a verdade. Foi a granja e a fazenda, e a casa das cidades que rendilhava o céu de recortes e de pontas, a estreita casa de terra batida e de madeira orlando as pontes arqueadas e as ruelas sinuosas. Foi o muro espesso mordendo a rocha, o muro alto e nítido como uma consciência, o refúgio altaneiro que dominava o mar, a abadia egoísta onde se escoavam vidas lentas, ritmadas pela hora dos ofícios. Foi a pequena igreja rural, em torno da qual se juntavam algumas casinhas, ao pé da muralha do castelo, sob o torreão que defendeu, durante dez gerações de homens, o contato prolongado e fecundo daqueles que viviam à sua sombra com aqueles que ele encobria. Foi a grande catedral. Foi a força, o sonho e a necessidade, o ventre, o coração, a armadura. Por toda parte uma harmonia espontânea que brotava do desejo popular para extinguir-se, pouco a pouco, ao mesmo tempo que ele. As torres ameaçadas afirmavam, sem dúvida, em face da Comuna produtora, o princípio, aparentemente antagônico, do direito de conquista. Elas afirmavam, junto com a Comuna, o mesmo princípio vivo. Eram



105. Saintes-Maries. A abside (séc. XII). Foto N.-D. Giraudon.

edificadas pelo mestre-de-obras que dirigia os trabalhos da catedral. E a catedral nasceu com as comunas, cresceu e cobriu-se, durante a idade madura destas, de estátuas e vitrais, enfraqueceu-se e parou de crescer quando elas declinaram e morreram. Noyon, Soisson, Laon, Reoms, Amiens, Sens, Beauvais. Onde nascia a grande Comuna, a grande catedral surgia, tanto mais vasta e mais ousada quanto melhor armada e melhor estabelecida estivesse a Comuna, mais vivo o espírito comunal.

As cidades francesas durante dois séculos de paz relativa, tinham derrubado suas muralhas. Suas casas proliferavam ao longo dos rios, dos caminhos; as florestas vizinhas eram des-



106. Catedral de Chartres. O anúncio aos pastores (séc. XII), *detalhe*. Foto Giraudon.

matadas. Os novos órgãos que brotavam pouco a pouco do corpo social reconstituído para construir moradias, pavimentar ruas, fazer reinar nelas a ordem, trazer do campo os legumes e a lenha, abater o gado, tosquiar, curtir o couro, forjar o ferro, viam seus interesses comuns tornarem-se mais sólidos. A concentração das forças sociais projetava sobre seu caminho essa maravilhosa esperança que nasce espontaneamente num organismo quando todos os seus elementos se ajustam, na vontade de um objetivo prático e próximo a alcançar. As corporações de ofícios, todas juntas, sentiam brotar de seu instinto um desejo cada vez mais imperioso que reclamava, para ser satisfeito, a criação de um órgão central que resumisse o esforço de que a Comuna, em seu todo, exprimia a pujança e a necessidade. A igreja dos clérigos era por demais estreita e sombria, a multidão que se erguia com um ruído



107. Catedral de Chartres. O mês de julho (séc. XII). Foto Giraudon.

de mar reclamava uma igreja que lhe fosse própria, sentia a coragem e o saber necessário para construí-la à sua medida, queria que essa função superior passasse integralmente, com a vida material e moral, das mãos do monge enclaustrado para as do povo vivo. Não seria mais a abóbada achatada sob a qual a pobre gente que vivia à sombra dos mosteiros viria medrosamente, na hora dos ofícios, ouvir a voz da Igreja na escuridão. Seria a casa comum, o celeiro da abundância, a bolsa de trabalho e o teatro popular, seria a casa sonora e luminosa que a torrente humana poderia invadir a todo momento, a grande nave capaz de conter toda a cidade, a arca repleta de tumulto nos dias de feira, de danças nos dias festivos, de toques a rebato nos dias de revolta, de cânticos nos dias de culto, da voz do povo todos os dias.²⁶

26. A maior parte das idéias expressas neste capítulo já foram defendidas com uma lógica e uma autoridade profundas, se bem que num espírito laico demasiado estrito, por Viollet-Le-Duc, em seu *Dictionnaire d'architecture*.

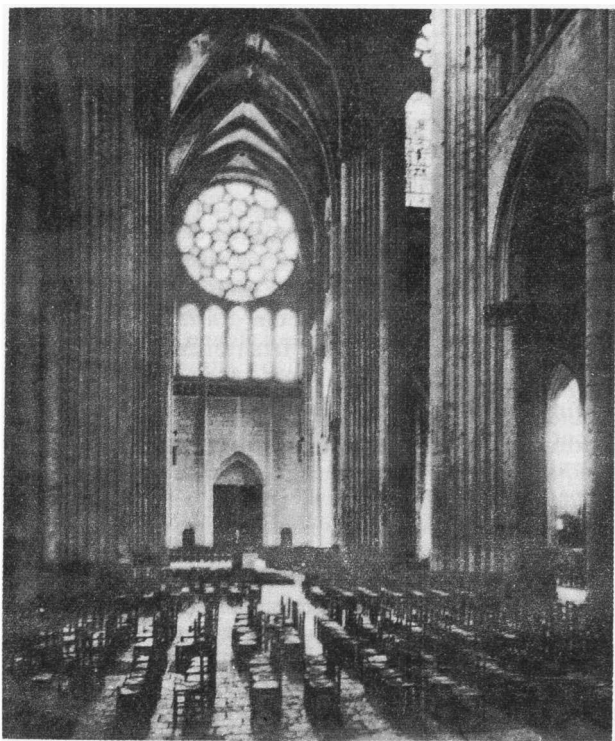
Alguns desses grandes templos, sem dúvida, saem do chão em meio ao silêncio das multidões, em Paris, em Bourges, em Chartres, onde o espírito comunal não venceu. Mas Bourges é cidade real, seus teares que a Corte enriquece escapam, sob a espada do rei, ao braço feudal. Ao pé de sua imensa massa irregular, sua catedral ostenta, sem inquietação nem remorso, seus pórticos de festas. Em Paris, também cidade real, Notre-Dame cobre-se de estátuas e amplia a luz do dia pelas rosáceas de seus transeptos na hora em que seus burgueses e seus mercadores tentam o esforço libertador. Em Chartres, quer a visão da fachada pura e da flecha nos domine, quer a sensação de um mistério pungente nos aflija quando percorremos a nave, sabemos muito bem que nos encontramos em presença de uma obscura tragédia do coração. Sua prodigiosa harmonia possui algo de desencantado, onde se adivinha o tormento de uma consciência prisioneira. Como a austeridade românica pôde aceitar que à sua sombra se irradiasse a glória sensual do povo de estátuas que guarda o enigma da nave? A vontade teocrática aí colidiu com o desejo popular sem que nem aquela, nem este percebessem, e, desse conflito ignorado, brotou uma chama invisível, a beleza surda, mística, dilacerante, de uma grande idéia que contém o segredo de um mundo e não pode formular-se.

IV

Em todos os outros lugares, a multidão é senhora do canteiro de serviços. O honesto mestre-de-obras, a quem a Comuna e o bispo se dirigem, quase nada sabe além do seu ofício. Atrás dele, a tradição romano-bizantina, confusa, e que ele domina mal; à sua frente, um problema a resolver: construir um edifício suficientemente vasto para conter os habitantes de uma cidade. Ele conhece bem seu material, a pedra friável, aquosa, da França, fácil de trabalhar. Ele tem seu compasso, seu nível de bolha, seu fio de prumo, seu esquadro. À sua volta, bons operários imbuídos do mesmo espírito, crentes, e em quem não aflora qualquer inquietação social, qualquer dúvida religiosa. Ele possui esse bom senso claro, essa lógica

livre e linear que, mais tarde, fez sair do mesmo solo Rabelais, Montaigne, Molière, La Fontaine, Rameau, Diderot, Voltaire. Uma nova função surge, tão complexa que absorve a vida do século. Para que o novo órgão se adapte inteiramente a ela, basta que o mestre-de-obras consinta, assim como o último de seus companheiros, em ser um homem de seu tempo.

Seja qual for a força do movimento ascensional e o lirismo das igrejas francesas, sua inteligência perfeita é formulada de um modo excessivamente interior para que impressione de início. Sua forma inteira é determinada pelo cruzamento de ogivas, que se escondem orgulhosamente nas altas sombras da nave. Ela não nos revelou a passagem sutil que levou um pedreiro francês ou normando a isolar, na igreja



108. Catedral de Chartres. Transepto (séculos XII-XIII).
Foto René Jacques.

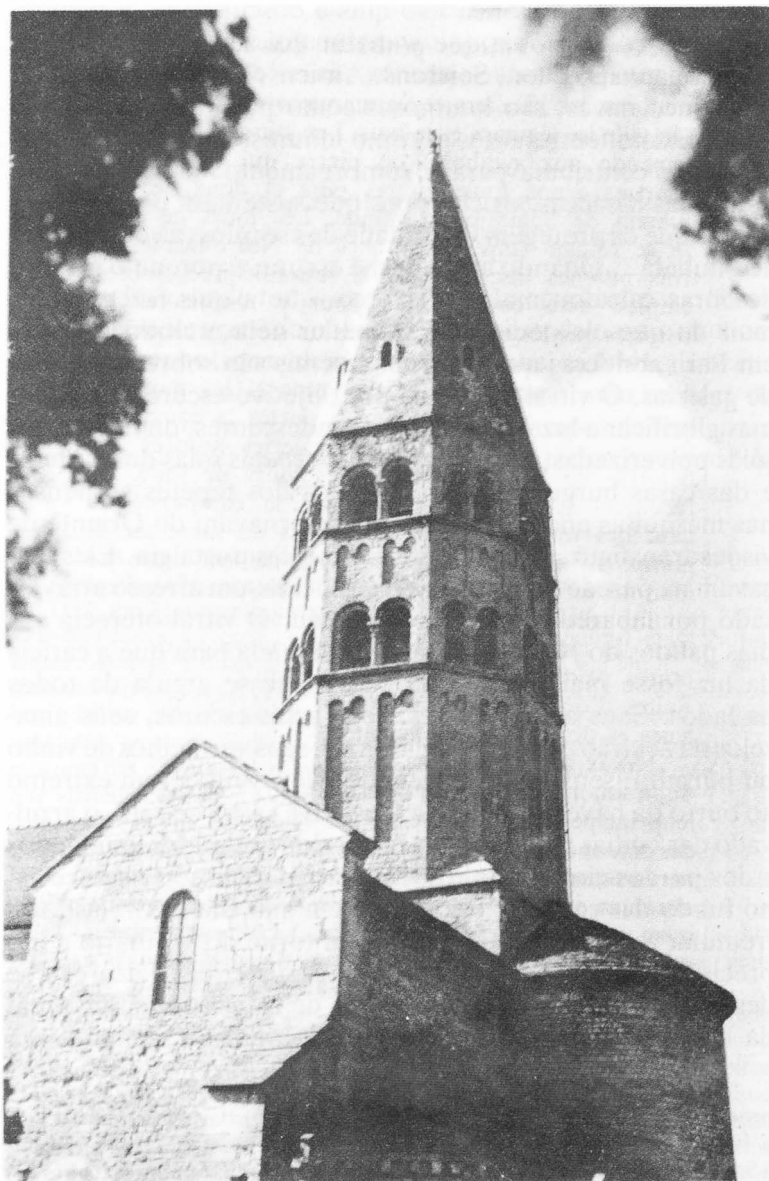
românica, as saliências da abóbada de aresta e a erguer suas bordas laterais com a janela angular que os cruzados tinham visto no Oriente. Mas ela venceu o arco de pleno cimbrio, o peso vertical que esmagava a nave. Tudo vai se irradiar da ogiva: a base de suas nervuras diagonais sobre as colunas esguias que separam as três naves, a abóbada inteira inscrita em seus intervalos, o arcobotante que transmite obliquamente ao solo o esforço que a abóbada exerce sobre ele... Em toda parte vitrais imensos por onde penetra o dia... É a lógica do esqueleto, onde todas as pressões são equilibradas e transmitidas, e a imagem do absoluto transportada para o ordenamento perecível dos elementos dispersos da vida. Entre o arcobotante e a abóbada, o edifício é como uma carcaça de cetáceo gigante suspensa no espaço por grampos de ferro para que a luz do céu possa atravessá-la em todos os sentidos. Ele parece flutuar nos ares²⁷.

27. A *ogiva*, da qual se cita um exemplo na Inglaterra, em Durham, por volta de 1104, aparece provavelmente pela primeira vez na França em 1115, em Morienvall, nas proximidades de Soissons e de Noyon, entre a Île-de-France, a Picardia e a Champagne, onde, por Saint-Denis e Notre-Dame, Amiens e Beauvais, Reims, Laon, Sens, etc., ela viu nascer suas mais numerosas e mais belas consequências arquitetônicas. Quem a descobriu? Talvez diversos mestres-de-obras, cada um deles contribuindo com uma idéia nova, de cuja associação a ogiva nasceu espontaneamente. Aí está uma das características mais surpreendentes da Idade Média ocidental, que virtualmente só a compartilha com o antigo Egito e a Índia. Quase nem um só nome de santeiro chegou até nós, e, se conhecemos os de uma dúzia de arquitetos, foram necessárias pacientes investigações ou o mero acaso para extrair seus nomes dos documentos contábeis municipais que dormiam em nossos arquivos. Arte anônima, por conseguinte coletiva e desinteressada, *arte social*. Esses homens só pensavam em executar sua tarefa, e nenhum imaginou sequer reclamar a paternidade da criação mais original da arquitetura desde o arco assírio.

Guillaume de Sens, que foi um dos maiores e que seria chamado à Inglaterra para construir a nave de Canterbury, passou durante muito tempo por ser o inventor da ogiva. Foi, sem dúvida, um dos primeiros a aplicá-la à construção de um edifício — a catedral de Sens —, de que determina toda a estrutura. Mas ela parece ter recebido uma aplicação global quase tão completa a partir da construção do coro de Saint-Denis (1144) e em algumas igrejas de transição que datam dessa época: Noyon, Lisieux, Le Mans, etc. Em todo caso, é na Île-de-France que, antes de meados do século XII, os arquitetos sistematizaram o emprego de um

A arquitetura gótica não quis a obscuridade, a penumbra. Pelo contrário, o que a matou foi seu amor pela luz. Sens, Beauvais, Laon, Soissons, Amiens, Bourges, apesar de suas cinco naves, são luminosas como pavilhões de vidro e ferro. Existe, entretanto, aí como alhures, a estrutura necessária que contribuía para o sombreamento: os caixilhos de pedra das rosáceas, os chumbos que sustentam os vitrais, as grades que os protegem, a sujidade dos séculos, a velha poeira acumulada... Quando a catedral é escura, é porque o mestre-de-obras calculou mal seu esforço, que a quis fazer render mais do que ela podia dar, acumular nela multidões, como em Paris, onde as quatro naves laterais são sobrecarregadas de galerias. O vitral não tinha por objetivo escurecer a nave, mas glorificar a luz, cujos raios incandescentes, onde cintilam jóias pulverizadas, ele espargia também nas salas dos castelos e das casas burguesas. A lembrança dos tapetes suspensos nas mesquitas enchia aqueles que retornavam do Oriente de visões transfiguradas pelo entusiasmo e a nostalgia. Eles lançavam na parede uma pintura translúcida, um afresco atravessado por labaredas, colorido pelo céu. O vitral oferecia aos dias pálidos do Norte sua matriz inflamada para que a carícia da luz fosse mais quente na pedra que se erguia de todos os lados. Seus azuis-celestes, seus azuis-escuros, seus amarelos de açafraão e ouro, seus laranjas, seus vermelhos de vinho ou púrpura, seus verdes profundos, levavam de um extremo ao outro da nave o sangue de Cristo e a safira celeste, o arruivado das vinhas no outono, o esmeralda dos mares longínquos e dos prados circunvizinhos. Na verdade, ele só se escurecia, no fundo das capelas absidais onde a mancha das velas fazia tremular a noite, para acumular em torno do santuário a imprecisão angustiante e a volúpia do mistério. Mal o céu se descobre, a grande nave estremece de alegria, o cântico real da luz aí se propaga em torrentes douradas. Quando, num

processo de construção que permitiu a Jean d'Orbais construir Reims, a Robert de Luzarches edificar Amiens, e Pierre de Montereau erguer a Sainte-Chapelle e a cem outros construírem em todos os pontos da França e da Europa edifícios de uma unidade de estrutura absoluta e de uma inesgotável variedade de aspectos.



109. Campanário da igreja de Saint-André de Bagé (séculos XII-XIII).
Foto René Jacques.

desses dias cinzentos da Île-de-France, se entra em Notre-Dame para aí aguardar o sol, reconhece-se a sua chegada pela inundação loura que invade a nave numa golfada, torna-a etérea e dourada, atinge pouco a pouco e ofusca até as nervuras que suspendiam sob suas palmas rígidas a sombra dos bosques. Ao entardecer, quando já é quase noite na nave, de que se percebe vagamente as abóbadas planando muito alto como as asas de uma grande ave noturna, não há outra luz senão a dos vitrais. O dia que morre lá fora salpica os pilares negros e o pavimento desaparecido com borrifos de fogo mais insistentes e mais ardentes à medida que a escuridão se adensa. As rosáceas acumulam os derradeiros reflexos do sol tragado para iluminar as trevas.

Tudo o que dá à catedral sua significação, tudo o que determina o seu aspecto, a irresistível ascensão de suas linhas, o equilíbrio das curvas que a elevam acima das cidades, tudo é conduzido pelo desejo de luz, e esse desejo recrudescu nesses arquitetos ao mesmo tempo que se lhes tornava mais familiar o manejo de suas curvas e de suas linhas. Jamais um edifício menos mentiroso acusou sua função com tamanha inocência. Por toda parte os ossos aí chegavam à flor da pele, cada um reconhecia seu papel, não havia uma concavidade nem uma saliência que não justificasse sua presença. A estrutura exterior imutável, os imensos arcos de abóbada paralelos que se projetam de toda parte para suspender a nave central ou irradiar-se na cabeceira erguem-na e equilibram-na no espaço, lembrando os membros articulados de um gigantesco animal. Cada um de seus órgãos, do mais ativo ao mais obscuro, participa de sua pujança, o ornato humilde, a flor que roça de leve um plano demasiado nu, o baixo-relevo ligeiro que faz agitar um perfil, os pequenos campanários que carregam os pináculos a fim de aumentar a força da base da arcada onde se apóiam os arcobotantes, os nichos com estátuas escavando os contrafortes por toda a parte onde o empuxo é nulo, as gárgulas jogando para longe as águas da chuva que minam e roem, as longas colunas chanfradas sobre o próprio corpo dos pilares para dar aos suportes das abóbadas esse impulso nervoso e contínuo que desabrocha no alto com a naturalidade de um buquê.

Em parte alguma o ornamento esculpido entrou assim no edifício. Na Índia, a estátua está incorporada a ele porque resulta, ao mesmo tempo que ele, de uma ascensão panteísta da vida que arrasta de roldão os construtores e os estatuários em seu próprio movimento. Na França, porém, não só a unidade de concepção, de tradições e de crenças arrebatava num mesmo impulso todos os que trabalham, como não há uma estátua, uma coluna lavrada, um ramo ou um fruto na parede, que aí não esteja para dar ao conjunto mais equilíbrio e solidez. O ornamento anima, agita, leva para o espaço tudo o que serve para imobilizar a catedral e prendê-la ao chão.

Nua no começo, em Sens, em Sant-Denis, no primeiro andar de Paris, em Soissons nua como uma raça abordando a vida, a catedral cobriu-se, no espaço de um século, das formas que essa raça foi encontrando pelo caminho. Os pórticos, os tímpanos, os lintéis, as galerias de colunatas, as altas torres, tribunas sonoras erguendo de um vôo suas florestas de pedras compactas, todo esse chão a princípio nu germinou em baixos-relevos palpitantes, em ornatos de folhagens regurgitando de seiva, em mil estátuas possantes onde a vida de um povo fremia. Na nebrina ou ao sol, o mundo de imagens pintadas faz as fachadas participarem, desde a base austera até o arrebatamento das torres, do movimento das ruas escuras em que os campos vizinhos penetram incessantemente com os ambulantes, os mercadores, seus cavalos, seus carneiros, os barqueiros e os hortelões que trazem para a cidade verduras e lenha. Nos dias de oração, indaga-se dos símbolos de pedra que circundam Chartres de uma multidão de seres puros e suaves, o sentido humano da emoção mística. Nos dias de chuva, as pessoas refugiam-se sob os portais de Notre-Dame, os três portais inscritos na muralha nua, sóbrios, simples, sólidos como ela própria, para aí comentarem as suas histórias que os santeiros, faz um século, aí contam abrigados. Nos dias de festa e de bom tempo, vê-se florir a fachada de Amiens, como se os ceifeiros e os vindimadores de suas portas a cobrissem de pâmpanos e ramalhetes, das gálerias bordadas às chamas da grande rosácea. No dias de feira, reconhecem-se os bois, inclinados sobre os campos, do alto das torres de Laon. Nos dias santos ou de pompa régia, quando as procis-

sões desfilam entre as casas estreitas de onde pendem tapeçarias, a gente adentra com suas bandas e seus tumultos, os cinco pórticos de Bourges cintilantes de esculturas pintadas, prolonga-as até o ápice de Reims, de onde desaba incessantemente a torrente das cores e formas da natureza.

Mas, no interior, nem uma só imagem. A nave perderia sua sonoridade, sua grandeza, sua luz. A abóbada, o princípio gerador, é nua, e somente o capitel das colunas floresce. Os longos troncos afuselados, as longas nervuras que recaem para engastar os vitrais, as linhas absolutas que convergem e se correspondem, a irradiação pura das rosáceas, tudo possui a força abstrata e a nudez do espírito. E por toda parte é a função que determina a forma. O castelo é uma igreja às avessas, nu por fora, para a resistência, e, por dentro, coberto de afrescos, de tapeçarias, mobiliado com peças de madeira esculpida, de ferro forjado, para alegria dos olhos e para o repouso. A única catedral ogival francesa cujo interior está repleto de pinturas e de imagens, cujo exterior é despojado e forma um volume hostil, está construída em Albi, num espírito de desafio e de combate, fortaleza que se ergue de um só bloco para cercar com uma armadura o asilo do espírito. No Sul, a parede conserva a majestade românica e até, por momentos, a aumenta. Aí, sobretudo onde o espírito românico e o espírito gótico se fundem, em Saintes-Maries-de-la-Mer, em Aigues-Mortes, em Albi, em Agde e no castelo dos papas de Avignon, surgirá uma arte sublime. Tão altiva, tão nua, tão sóbria e comedida na alternância rítmica da parede maciça que se ergue reta e do recuo inscrito em sua própria espessura para nela rasgar, sob a soberba ogiva da cumeeira, as janelas superpostas, que perto dela — igreja ou fortaleza — o templo românico parece aniquilado, pesado, ou mirrado, e a catedral francesa demasiado trabalhada em seu exterior.

Tanto na arquitetura ogival quanto na arquitetura românica, foram isoladas várias escolas. Com efeito, é fácil distinguir à primeira vista, no monumento ogival, a sobriedade e a moderação da Île-de-France e do Valois, a alegria, a animação, a truculência e a verve da Picardia e da Champagne, a força maciça e rugosa da Bretanha, a profusão e a comple-

105

114

115

xidade da Normandia, tanto quanto, na construção românica, a paciência obreira do Poitou, a força concentrada da Auvergne, a elegância tensa dos provençais, o vigor e a finura de Périgord. É igualmente fácil reconhecer a confluência dos dois grandes estilos, o românico e o gótico, na eloquência faustosa da Borgonha. Mas tanto em uns como em outros, e apesar da tendência geral que, no Sul, faz dominar o elemento espiritual, abstrato, estrutural, didático, e no Norte o elemento nuançado, vivo, anedótico, pitoresco, numa palavra, a escultura aqui e a arquitetura lá, uma interpenetração constante dos estilos locais, das épocas, das influências externas, transforma a terra inteira da França numa floresta de pedra ordenada e lavrada, tal como apenas a Índia, talvez, terá visto brotar uma comparável de seu solo milagroso. Aliás, a arte indiana, como a arte khmer ou javanesa, a arte bizantina, tal como a árabe, a arte grega, assim como a romana, por filiação direta ou indireta, por raciocínio ou intuição, pelo encontro de sentimentos ou do acaso, parecem acorrer aqui de todos os pontos da terra para se resumirem e ordenarem um século na sensibilidade sempre desperta e na inteligência clara que caracterizam a França. Uma variedade maravilhosa de sensações e de expressões entra sem esforço, de um extremo ao outro do território, na unidade espiritual de vontade e de fé. Que o templo, entre os romanos, seja ou não trabalhado como um marfim, a torre quadrada, poligonal ou redonda, quase maciça ou toda arejada por janelas sobrepostas, o campanário reto como um grito ou arqueado como um lamento, a abside poliédrica ou circular, os arcos plenos multiplicados sobre a superfície agitada ou apenas indicados no topo das paredes retas, ferozes como as muralhas, por toda parte a majestade e a força da doutrina penetram as superfícies expressivas da vida e seus ritmos saborosos. Quer, nas fachadas ogivais, os grandes planos silenciosos se abram quase nus entre os contrafortes despojados, quer, pelo contrário, esses contrafortes sejam canelados como tubos de órgão para acentuar o impulso vertical para o céu e essas fachadas recobertas de uma arborescência de rendas, quer os portais se inscrevam nas paredes ou se ericem de frontões, de torretas, de pináculos, quer as rosáceas resplandeçam ou chamejem,

quer as torres cujo número e disposição variam incessantemente sejam vazadas por altas janelas ou enfeixadas em finas colunas como feixes de espigas ou passem por transições insensíveis do quadrado ao polígono e do polígono ao cone, por toda parte a inundação transbordante das formas animadas e dos inúmeros rostos da vida deixa, entretanto, transparecer a lógica da função e o racionalismo do espírito. Mesmo — e aí o milagre talvez ainda seja mais surpreendente — quando três séculos e quatro ou cinco estilos misturam o românico e o gótico num mesmo monumento, o mundo dos sentimentos e das sensações confundidos que ele apresenta entra de uma vez e para sempre na ordem imutável do espírito.

V

A França, no fundo, ao cobrir de carne viva um arcabouço tão lógico, que ela fixava a forma do monumento até em seus menores detalhes, estava dando prosseguimento à sua própria conquista. O espírito francês é o mais estrutural que há, mas sua estrutura é tão simples quanto sua superfície é móvel e matizada, próxima do seu solo, de seus rios, dos ventos que atravessam seus céus. Os homens dessa terra sempre tinham gostado de dar à matéria a figura de suas visões. Os primeiros objetos gravados e esculpidos que o mundo conhece apareceram no território que vai do Atlântico aos Pireneus e às Cévennes. Os gauleses cunhavam, forjavam e fundiam o bronze antes da chegada das legiões romanas. O gênio greco-latino fremia toda vez que tocava esse solo.

Entretanto, antes que a escultura saísse efetivamente dos claustros, os santos e as santas eram deuses distantes que o povo mal enxergava no topo da hierarquia eclesiástica. Quando chegaram à rua, aí viveram. O deus local, o deus dos trabalhos e dos dias, o deus das fontes, dos bosques, o gênio que participava em todos os atos da vida agrícola, operária e social do povo, juntou-se a eles sem que se percebesse. A escultura foi súbito de todo invadida por um sentimento moral e familiar tão simplesmente penetrante quanto uma ação de humanidade viva que desse continuidade, sem vínculo

106

107

110



110. Escola de Reims (séc. XIII). Arjo. Madeira, Museu do Louvre. Foto Giraudon.

visível, ao nosso mais remoto espírito. Seus gestos confessa- 111
 vam, protegiam, ajudavam, atraíam contra os corações. Mãos 112
 buscavam-se, e encontravam-se, rostos se inclinavam para ou- 119
 tros rostos, respirando a ternura que sentem mutuamente to-
 dos aqueles que necessitam uns dos outros. A Virgem, divini-
 zada contra o desejo do clero, conduzia seu filho na multidão
 e mostrava-o àquela pobre gente.

Eram, sem dúvida, bons cristãos, aqueles que esculpiam
 esses torsos redondos, esses quadris inchados pela gravidez,
 alteados pelo peso da criança, esses longos membros nervosos
 ou maciços sob a roupa de lã, esses bons rostos sorridentes
 que eles copiavam no canteiro de obra daquela que lhes trazia
 a sopa. Se, na realidade, só gostavam no cristianismo de seus
 ternos mitos humanos, por outro lado aceitavam sem discutir
 suas afirmações sobrenaturais, o que os dispensava de serem
 severos demais no julgamento das ações que cometiam. Como
 trabalhavam bem, consideravam que sua culposa gula tinha
 a vantagem de reconstituir suas forças e que sua culposa luxú-
 ria compensava muitos transtornos. Os clérigos não se ofen-
 diam mais do que os leigos com os contos ingênuos e joviais
 que a imaginação popular não parava de criar. Cumpre lem-
 brar que, nesses séculos vivos, os costumes não eram dos



111



112

111. Catedral de Reims. O inverno (séc. XIII). Foto Giraudon. — 112. Igreja de Rampillon. Um compartimento do retábulo: o carpinteiro (séc. XIII). Foto Giraudon.



113. A descida da cruz. Marfim (séc. XIII). Museu do Louvre. *Foto Archives photographiques.*

mais edificantes.²⁸ Os próprios padres tinham quase todos concubinas, e não havia um que ocultasse esse fato. A vida, para aceitar alguns diques, era demasiado rica em forças rejuvenescentes. O homem desse tempo levava aos ofícios seu maior e mais simples amor, mas era o espírito que ele adorava, o próprio poderio de sua fé libertava sua ação, emancipando-a da letra. Era freqüente as pessoas cutucarem-se, trocarem tapas durante os sermões, zombarem do cura. Nem sempre eram os monges que representavam as virtudes nos lintéis e nos tímpanos. Era muito mais freqüente elas acolherem os pobres com o sorriso encantado de uma figura feminina. Considerava-se muito natural ver demônios empurrando para dentro de suas caldeiras um tropel gesticulante de soldados, bispos, reis, que tremiam de pavor. O povo da França estava demasiado seguro de si para não praticar o perdão das injúrias, mas dizia o que pensava com perfeita candura, e embora seu inferno fosse mais cômico do que assustador, abria mali-

28. Ver na *Histoire de la France*, de Lavissee, o século XIII, de autoria de M. Langlois.

ciosamente as portas deste àqueles que não respeitavam a tarefa que pretendiam ter a santa missão de executar.

Deus Pai quase nunca apareceu na estatuária das igrejas. Os pobres santeiros não olhavam tão alto. Não lhes faltava imaginação, por certo, e até mesmo uma vaga, universal e confusa cultura. Contudo, a imaginação deles movia-se no âmbito, aliás imenso e múltiplo, da vida que os cercava, e seu instinto de artistas era imperioso demais para permitir que sua cultura teológica e lendária lhes fornecesse outra coisa que pretextos para manifestá-lo. A Virgem saía viva da pedra porque a imagem da maternidade, nesses tempos de vida frenética, estava por toda parte. E se os santos e os anjos rodeavam os portais, é que aqueles que sofriam viam debruçar-se diariamente sobre seus padecimentos figuras de bondade e figuras de esperança.

No decorrer do seu período de organização defensiva, a Igreja tinha desviado em proveito de sua força externa, o impulso sentimental de onde saía o cristianismo. A França do século XIII reintroduziu em plena humanidade viva esse impulso sentimental. Sob a pressão de sua força interna, a velha moldura teológica rachou por inteiro, o cristianismo que até então dominara a vida foi por ela dominado, arrastado em seu movimento. Sobrepondo-se ao semitismo de São Paulo, que preparara sua explosão impondo-lhe o repouso, contra a disciplina de Roma que há mil anos vinha erguendo diques para protegê-la contra as forças anárquicas externas, a Igreja aderiu ao espírito fraterno daquele que nascera num estábulo, que arrastava atrás de si bandos de pobres, que acolhia as mulheres adúlteras e falava às flores, porque ela saía de um estado social ainda mais duro do que o velho mundo e porque uma insurreição de ternura viril tornava-se a necessidade universal.

As civilizações antigas, em seu declínio, choravam. A dor delas tinha parecido declamatória e caricata, porque a vida as abandonava. A Idade Média, em que a vida ganhava vigor, dominou seu próprio sofrimento. Foi feliz, tão feliz quanto o velho mundo em pleno desenvolvimento, e a piedade sempre foi para ela apenas um elemento da energia de viver reconquistada. Foi ignorando sua intrepidez que ela estendeu ambas as mãos a todos os que a solicitavam. Encon-

trou sem esforço, no exercício cotidiano da tarefa cumprida, o princípio social do cristianismo que os padres da Igreja tinham procurado numa organização teocrática momentaneamente necessária para proteger o crescimento dos povos jovens, mas nociva à manifestação do seu pensamento original.

Esse caráter social define a escultura francesa. Vista de fora, sem dúvida, e em seu conjunto, ela lembra muito, do século XII ao XV, a evolução das escolas antigas, do arcaísmo ao academismo, passando por um ponto de equilíbrio em que a ciência e o sentimento, elevados ao seu mais alto grau de certeza, irradiam-se de um mesmo foco. A arte românica tem a força sorridente e a rigidez rítmica do século VI grego; a arte francesa do século XIII é calma e madura como a que foi afirmada, em plena posse de si mesmos, por Fídias e seus precursores. Depois, na França como na Grécia, o virtuosismo descritivo, naturalista e pitoresco, passa pouco a pouco a predominar. A diferença essencial, sem dúvida, é que a escultura gótica não tende a realizar, antes de tudo, esse equilíbrio de volumes pelo qual os estatuários de Olímpia e do Partenon passavam de uma forma a outra, de uma idéia a outra, sem que o espírito se desse conta do caminho seguido, e para que sentisse com eles a consciência e a necessidade de uma harmonia universal. Quando ela apreendeu isso, parecia já uma tentativa isolada, o surgimento impressionante de um indivíduo solitário numa multidão agitada... Quase sempre o artista grego repartia em ondas ritmadas a vida interior da pedra sobre a extensão total dos planos, para fazer todas as suas figuras participarem do equilíbrio cósmico. O francês concentra-a usualmente numa frente inclinada, num queixo erguido, num ombro, num seio, num cotovelo, num quadril, num joelho que quebra, com frequência, a linha esperada para fazer sentir melhor o sentido direto, atual e simples da ação que ele quer exprimir... Estava aí, sem dúvida, a aurora de um modelado imbuído do mesmo espírito que o das esculturas de Olímpia e das Parcas do Partenon. Mas o desejo de harmonia dominava tudo.

Os perfis da estátua gótica são menos definidos do que nos egípcios e menos sutis do que nos gregos. São mais variados e mais vivos porque a luz é mais cambiante e mais difusa,

e sobretudo porque exprimem um mundo de necessidades morais que nem os gregos, nem os egípcios podiam sentir. Jamais se haviam distribuído as sombras e as claridades com tal sentimento de seu valor psicológico. Jamais se trabalhara a matéria com essa emoção concreta. Jamais emanara dela, das formas cheias e profusamente tratadas que a denunciavam à vista, uma irradiação mais profunda, mais total e mais doce. Jamais uma juventude mais disposta a viver intrepidamente a vida, porém mais prevenida do que as humanidades adolescentes do infortúnio que a espera, aceitara com alma mais jubilosa a necessidade do esforço. Certas estátuas de Reims fazem pensar no Apolo de Olímpia por sua ascensão na luz, de onde a fronte delas parece emergir. A água pura das fontes que saía da rocha helênica parece correr pelos flancos e pelos membros das estátuas de mulheres que velam no portal do transepto de Chartres. Os homens, uma vez mais, emprestaram seu heroísmo aos deuses.

Não se deverá concluir daí que mesmo os maiores entre os mestres-de-obras e santeiros franceses tivessem preocupações filosóficas de uma ordem tão elevada quanto a dos escultores em quem os pensadores gregos hauriram a vida do espírito. Mas fora das condições geográficas que diferenciavam de maneira tão sensível a França setentrional, úmida e fria, da Grécia árida e calcinada, a vida fora mais dura na Idade Média do que no século de Péricles, a guerra e o infortúnio haviam tornado mais necessária para as massas a solidariedade ativa, e o homem tinha uma necessidade mais profunda do homem. Além disso, essas condições diferentes de vida natural e social revelavam-se bruscamente na atmosfera de lenda sentimental que a mitologia cristã criara aos poucos. Não há a menor dúvida de que o escultor grego, que arrancava o mundo antigo a seus ritmos exauridos, teve sobre o pedreiro das catedrais uma superioridade de pensamento mensurável pela distância que separa o *Prometeu* de Ésquilo ou a *Antígona* de Sófocles de um mistério do século XIII; mas é certo que o pedreiro das catedrais equipara-se sem esforço a ele na eurritmia universal, porque ele foi um elemento da sinfonia monumental que o instinto comum a toda uma multidão fazia brotar de seu coração.

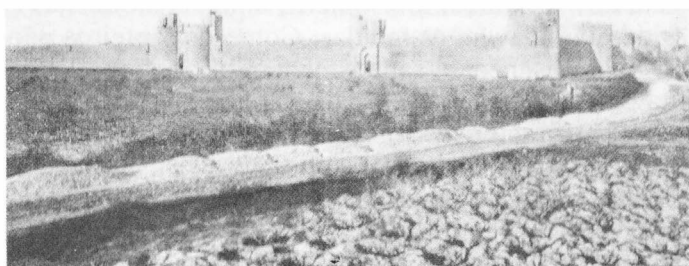
VI

O povo inteiro da Idade Média, com tudo o que ele sabia, tudo o que ele desejava e tudo o que confusamente sonhava, construiu seu templo, casa da realidade e da esperança, tal como construía ao mesmo tempo que este, pelas liberdades comunais, seu direito de viver, o direito para as idades futuras de conquistarem pelo pensamento. Não é que, como se pretendeu, cada habitante da cidade e do campo contribuisse levando sua pedra. Mas as corporações que aí trabalhavam, os carpinteiros, os pedreiros, os canteiros, os vidraceiros, os estucadores, os encanadores e os pintores mergulhavam, por todas as suas raízes, no fundo da gente humilde, cujos pressentimentos e desejos eles captavam de coração aberto. O mestre-de-obras desenhava o plano, distribuía a obra e, depois, cada um, na independência de seus instintos, animava um capitel, esculpia uma imagem, encastrava no chumbo a festa de um vitral, alinhava entre as nervuras diagonais as pequenas pedras talhadas à mão que suspendiam a abóbada a 100 ou 150 pés do chão. A catedral vivia a tal ponto da vida de seus construtores, que mudava ao mesmo tempo que eles, que uma geração elevava um andar ogival sobre um andar em arco de pleno cimbrio, que outra abandonava um braço de transepto já meio construído, acrescentava uma coroa de capelas, alterava o perfil das torres, multiplicava-as ou deixava-as inacabadas, fazia refulgir uma rosácea na frontaria de uma nave românica desembaraçada de seu berço. A catedral subia, abaixava-se, estendia-se, de acordo com nossos sentimentos e nossos desejos.

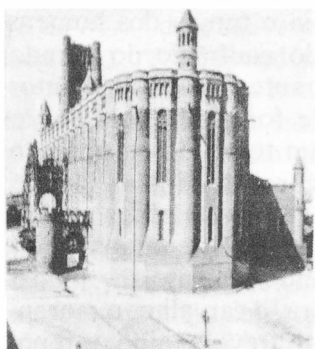
Daí sua unidade prolixa, onde, como na multidão ou na natureza, todas as formas diferentes serviam a solidariedade na corrente das mesmas seivas. Daí a liberdade, o ímpeto, a violência e a doçura do hino que entoavam suas inúmeras vozes, que ainda a fazem vibrar. A catedral era uma enciclopédia cinzelada com amor na matéria da França. A história santa e o mito cristão transpostos para sua vida ativa perdiam-se na maré montante das formas expressivas que narravam com seus mil rumores misturados tudo o que estava contido na alma maliciosa ou ingênua e ora lírica, ora prosaica,

daqueles que as tinham ouvido despertar em seu próprio íntimo. Os bons cavaleiros traziam do Oriente os dragões e as quimeras. As imaginações renovadas emprestavam uma figura concreta aos vampiros, lobisomens, animais moralistas e loquazes de que falavam as fábulas. Como os santeiros não tinham visto os reis, nem os santos, nem os bispos que a lenda lhes cantava, eles pediam à gente da rua que lhes fornecesse os rostos mais característicos. A catedral trepidava com o ruído dos teares e das forjas. Camponeses aí semeavam seu trigo, ceifavam suas espigas, pisavam a uva ou espremiam a maçã. Os cavalos, os jumentos, os bois, aí imprimiam seus sulcos, aí puxavam sua carroça, as cabras e os carneiros não se espantavam ao topar, na volta de um pilar, com um elefante, um rinoceronte, um hipopótamo ou um rei mago em seu camelo. A estátua da Liberdade unia o futuro dos homens às remotas recordações escapadas do naufrágio do mundo antigo. Uma vida confusa e murmurante, repleta de cantos de pássaros, de ruídos de fontes, de formigamentos sob o musgo, despertava ou adormecia. Em torno dos capitéis, o mundo vegetal germinava, vigorosos brotos, depois as folhas de contornos puros ligadas por mãos terrosas à pedra apenas desbastada, depois a profusão de pâmpanos, de ramos espessos, todas as folhas da França farfalhando ao vento que animava o órgão das torres, a vinha, a roseira, o carvalho, o morangueiro, o salgueiro, a salva, a malva, o trevo, o aipo, o repolho, o cardo, a salsa, o agrião, o feto, as folhas da França esculpidas na matéria com tamanho arrebatamento sensual, que a todo instante se convertiam em vagas formas cambiantes, lábios, peitos, pregas de carne, onde a vida universal hesitava em suas aparências primitivas. Tanto a imagem se mistura com os fundos, com o espaço ambiente repleto de vapor de água que os baixos-relevos que saíam das muralhas pareciam colher a flor na pedra, precisar pouco a pouco, pelo cinzel, as formas que a pedra contém em devir.

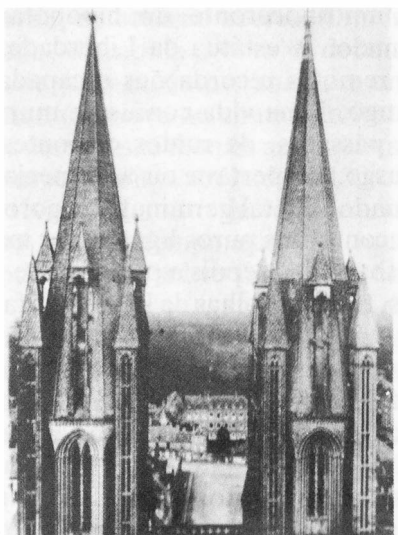
Nada torna mais fútil a velha oposição entre a arquitetura e as chamadas artes de “imitação” do que a catedral francesa, onde superfícies vivas cobrem um esqueleto vivo. Nada mais superficial do que a definição comum da plástica, cujo papel não é imitar o mundo das formas, mas apreender



114

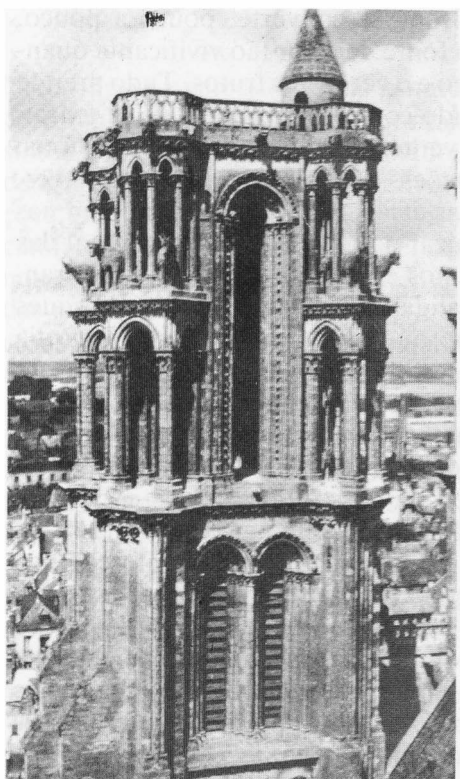


115

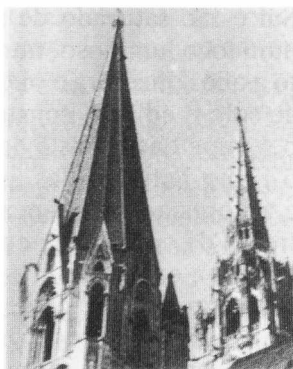


116

nas formas as relações a que a arquitetura confere, precisamente, sua expressão mais abstrata. Não é somente toda a sua ornamentação esculpida ou pintada que faz a arquitetura participar da vida da terra e do céu, é sua origem primeira, a repetição instintiva que ela apresenta das grandes arquiteturas naturais onde o espírito humano recolhe os elementos da revelação lógica a que damos o nome de invenção. Todas as abóbadas saíram das formas que nos foram ensinadas pela



117



118

114-115-116-117-118. Aigues-Mortes, Albi, Coutances, Laon, Chartres.
Fotos N.-D. Giraudon e fotos René Jacques.

cúpula celeste e pelos apoios dos grandes galhos nos troncos, todas as colunas são árvores, todas as muralhas e paredes são rochedos ou falésias, e o telhado só se estende para permitir que os habitantes recolham o vento noturno e só se inclina para conduzir as chuvas até a terra que às bebe. As regiões do Norte, que são cobertas de florestas e cuja luz é difusa, impõem fachadas ornadas à nossa imaginação; as regiões do Midi, que são nuas e cuja luz ofusca, ditam as longas linhas puras — o românico durou no Sul. A água penetra na pedra do Norte, a faz mexer-se, mistura-a ao húmus molhado, aos musgos, às folhas apodrecidas. O mármore do

Sul é tão saturado de sol que se converte, pouco a pouco, num toco luminoso, numa fonte de calor tão vivificante quanto a que concentra o outono e o verão nos frutos. Tudo prende ao solo o edifício construído com a pedra que dele se extrai, o regime das águas e dos ventos, a cor do céu e das culturas, o ritmo habitual das estações. Sob o pavimento das naves, é a floresta subterrânea, as espessas colunas mergulham nas trevas da cripta para enraizar na terra o impulso vertical das matas, a expansão dos ramos e das folhas. Na catedral francesa, em suas longas e pálidas colunas, tremem os bosques de bétulas e alburnos, os bosques claros e arejados da Picardia e da Champagne, e seus ramos iluminados pelas chamas de seus vitrais. Quando os crepúsculos inundam a nave, fazem crescer os pilares na penumbra, recuam ainda mais no mistério as abóbadas solenes em que o dourado dos dias agonizantes escurece, pensamos em nossas florestas de carvalhos. E o vapor leve dos céus franceses, que pertence à massa do ar, que mistura ao silêncio dos fundos o movimento confuso das formas ornamentais, penetra nas torres rendilhadas e encobre com uma fumaça loura o incêndio dos vitrais, eleva com a catedral acima dos outeiros e das planícies a água turva dos rios sinuosos, o tremor suave do arvoredo, cujas folhas mortas, no tempo úmido, satura a lama dos caminhos. Os ramos agitam-se, elevam-se ruídos, recomeçam os murmúrios quando o vento se acalma. Coutances eleva-se dominando toda a apisagem, as flechas, a torre central, os pequenos campanários poligonais projetam-se para o alto e penetram o espaço num impulso tão puro e tão nu, que seus pináculos aí se perdem como vozes. Laon, da base ao cimo das torres, é verde de musgo e de plantas bravas, os contrafortes de Beauvais, que sobressaem três vezes mais altos do que as florestas da região, fazem um rumor de floresta quando a tempestade se abate, e o velho campanário de Chartres é uma labareda dourada suspensa na neblina.

VII

Nada, nessa expressão social e natural, está fora da terra e do povo de que ela brotou espontaneamente. A unidade da sinfonia é tanto mais impressionante quanto maior o número de vozes que entraram na catedral para os cânticos, as orações, os murmúrios, o pranto e o riso, e para lançar a melodia cambiante dos rendilhados de pedra, de vidro e de raios luminosos sobre a trovoada intermitente dos sinos, sobre o rumor das naves sonoras onde flui e reflui o cantochão. A catedral, antes mesmo da universidade vizinha que ela freqüentemente aloja ²⁹ e a quem nunca abandonou toda a vida intelectual, pois os estudantes se encontravam com os artesãos sob suas abóbadas para colaborar com eles na elaboração coletiva e confusa de farsas, de mistérios e autos de moralidade, é um resumo poderoso da idéia do século e das imagens da vida. Ela formulou para nós essas escolas dúbias onde quatro ou cinco nações vêm instruir-se, onde todos os elementos que se extravasam colaboram confusamente, o mestre com os discípulos, os filósofos gregos com os padres da Igreja e o que se ensina com o que se aprende. O imenso Aristóteles, que o pensamento revolucionário reivindicava contra os teólogos, teria reconhecido na unidade desordenada e no rico material desse tempo a irrupção do gênio sensual que de mil em mil anos sobe da profundidade dos povos para arrancar o mundo aos perigos da abstração pura.

Maldissera-se tanto, e por tanto tempo, a carne, desde-nharam-se as formas, comprimira-se tanto, e por tanto tempo, o desejo de amá-las pelo que elas nos ensinam, que no dia em que esse desejo não pôde mais ser contido, ele mudou o eixo da vida e, após tê-la revelado a si mesma, sufocou-a. Ocorreu tamanho transbordamento de formas, tal embriaguez de sensações, que não só a idéia cristã de purificação foi aniquilada, como a arte, que viera para protestar contra ela, devorou-se. Morreu por ter satisfeito com excessiva violência as necessidades que a tinham feito nascer. Em menos

29. Os conselhos da universidade de Paris realizavam-se na igreja de Saint-Julien-le-Pauvre.



119. Catedral de Bourges. Os eleitos (séc. XIV). *Detalhe.*
Foto Giraudon.



de trezentos anos, o espírito francês seguiu o caminho que conduz de Sens ou de Noyon, de Notre-Dame, de Chartres, de Beauvais, a lógica nua, a unidade, a harmonia, o elã, por toda parte a sobriedade e a força, a Reims, a magnífica orgial sensual, e a Rouen, a agonia frágil e chamejante. A escultura, no começo aplicada contra a parede, mais tarde incorporada nela, desprende-se das paredes e, iniciada a dissociação, acentuou-se rapidamente até a anarquia final. A partir do século XIV, ela praticamente não exprime mais do que o retrato individual, penetrante, singelo, cordial e seguro de si. Depois, o santeiro sabe demais, maneja seu cinzel com tamanha desenvoltura, que o observa agir na matéria e que a força que governava seu coração passou inteiramente para a mão dele. As linhas da catedral complicam-se, enredam-se, perdem seu sentido, suas abóbadas atravancam-se de nervuras suplementares que o ornamento inútil não tardará a fragmentar. Ela desaparece sob a profusão de detalhes, enfraquece seus suportes escavando-os em cinzelamentos, diminui todos os dias suas paredes cheias, com o risco de desmoronar, a fim de deixar cada vez mais espaço para a invasão de vitrais. Quando ela surgiu, o mundo estava morrendo de obscuridade, solidão e silêncio. Revelou-lhe a luz, a forma e o tumulto para morrer disso.

Daí o caráter explosivo e passageiro da arte francesa da Idade Média. A catedral teve muletas, como lhe censurava Michelet. Seus arcobotantes, que são tão puros porque sustentam com fidelidade o peso de um mundo, de um século como mil anos concentrados num esforço, conferem-lhe esse aspecto de improvisação que a torna tão viva e a faz parecer tão frágil. Vendo-se essa pressa dir-se-ia que o povo da França, saído subitamente do sono para entrar na embriaguez de viver, aturdido pela luz, invadido por inúmeras imagens, transbordando de verve e de alegria, pressentia que mal teria tempo para exprimir tempestuosamente, confusamente entre a opressão teocrática agonizante e a opressão militar iminente, o que tinha compreendido da natureza em seu primeiro encontro com ela desde a morte dos antigos deuses.

Vencida a catedral ao mesmo tempo que a comuna e pelas mesmas razões, nada restou — senão ela mesma —

do impulso de que surgira. A energia nacional, primeiro esgotada com seu próprio crescimento, depois esmagada sob a invasão reiniciada e a miséria mais atroz, talvez, que a história terá conhecido, a energia nacional declinou. Não restou na França senão a monarquia crescente e o catolicismo, que recuperava o terreno perdido agindo sobre os espíritos desanimados. O alto clero, representante do cristianismo político, apoderou-se da catedral para combater o cristianismo doutrinário do clero regular com o cristianismo humano do povo. Graças a ele, o catolicismo beneficiou-se dos golpes que lhe desferira a Idade Média. Adquiriu o renome de grandeza que o tornou tão sedutor. Foi, para o futuro, essa coisa terrível e suave, poderosamente artística, poderosamente moral, diversa segundo se manifestasse na França, na Itália, em Flandres, na Espanha, na Alemanha, na Inglaterra, porém una pelo dogma e a autoridade, ao mesmo tempo teológica e popular, tradicional e espontânea, universal e nacional. Acreditou-se — ele mesmo acreditou sinceramente — que tinha feito à sua imagem o Ocidente do século XIII. Na realidade, a França e a Europa insufladas de vida, é que fizeram por 150 anos o catolicismo semelhante ao que elas eram.

Dizia São Bernardo, já anatemizando a desgraciosa e rígida escultura românica que decorava os primeiros templos, ao mesmo tempo que combatia o espírito comunal e condenava em Abelardo o espírito das universidades: “Tão numerosa e tão surpreendente a variedade das formas que surgem por toda parte, que o monge é tentado a estudar mais os mármores do que os livros, e a meditar sobre essas figuras muito mais do que sobre a lei de Deus...” A catedral só é cristã para aqueles que não sentem que o que é humano contém o cristianismo, precede-o e a ele sobrevive, assim como só é anticristã para aqueles que não sentem por que aspectos o cristianismo permanece humano.³⁰ Ela é humana, tradicio-

30. Colocado da forma moderna, o problema não tem sentido. Ainda há discussões para saber se os construtores da catedral não seriam “anticleicais”. Quando, portanto, se irá compreender que toda ascensão de vida no seio das massas quebra o dogma da véspera, mesmo quando o celebra? Franco-maçons ou não, pouco importa. Os santeiros da Idade Média não são livres-pensadores. São livres-instintos.

nai, revolucionária e profundamente oposta ao princípio autoritário e moralizador do cristianismo, que se diz definitivamente organizado por haver expresso idéias morais sob a forma mais sensível e traduzido na linguagem mais sensual os dogmas que afirmam a soberania do espírito puro. Ela reabilita a natureza do homem, a natureza do mundo onde ele vive. Ama o homem por si mesmo, fraco e cheio de uma coragem imensa, e descreve seu paraíso com as árvores, as águas e as nuvens que ele vê ao erguer os olhos, ou ao sair das portas de sua cidade, com as verduras cheias de terra e as frutas que lhe trazem do campo, nos dias de mercado, os animais domésticos que compartilham do seu destino.

A catedral — a arte ogival inteira — realiza um momento de equilíbrio das forças populares virgens com o monumento metafísico cujos marcos a filosofia cristã lhe preparava há mil ou mil e duzentos anos. Mas essas forças rompem esses marcos ao desenvolverem-se plenamente. Os pedreiros e os santeiros consagram, contra a Igreja, o ingresso da forma do mundo, a qual agoniza e renasce sem cessar em nosso espírito e em nossa carne. O desejo popular arrasta em seu movimento toda a matéria imóvel das proibições e das fórmulas em que a engrenagem teocrática pretende encerrá-lo. O clero, sem dúvida, impunha aos decoradores a obrigação, aliás muito facilmente aceita, de respeitar nas imagens uma hierarquia rigorosa, uma inflexível escrita simbólica cuja disposição ele vigiava: “só a arte pertence ao pintor, a prescrição cabe ao padre”, disse o concílio de Nicéia.³¹ O concílio de Nicéia ignorava que a arte é tudo e que a prescrição, sem ela, é como que uma vestimenta vazia, pois, no momento em que a arte brota dos corações, ela é a paixão, a vontade, o sofrimento, a religião, a justiça, a vida. Que importava, então, que o edifício fosse a cruz, que a abside fosse a coroa de espinhos, que o coro fosse a cabeça de Cristo e o fogo do vitral a luz celeste, e que as torres fossem braços suplicantes? A multidão, na Idade Média, exprimia-se simbolicamente.

31. Consultar, para tudo o que se refere às relações externas da simbólica cristã com a arte das catedrais, o livro de Emile Male, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*.

mente, porque o símbolo resumia as realidades morais superiores que ela não discutia a fim de ficar mais livre para descobrir suas realidades espirituais, e porque via no símbolo um pretexto inesgotável para expressar o que a sufocava. Na Idade Média, a simbólica e a teologia viviam com a vida, da mesma vida que a vida, eram tão-somente um elemento na formidável sinfonia em que todas as forças do tempo se reuniam para se responderem e se associarem. O corpo social, sem a preocupação de reconhecer os elementos que o constituíam deixava sua vida ardente organizar de maneira espontânea seu equilíbrio e sua ação.

Parece que, de longe e do alto, só é possível considerar a história de uma grande raça pelas características gerais que a denunciam. Então, parece-nos que ela cabe inteira numa determinada obra, adquire, por assim dizer, uma forma visível, tangível, onde todas as suas aventuras de inteligência e de dor se apresentam como que sublimadas. Ela parece só ter vivido, sangrado, feito a guerra e o comércio, cultivado o solo, trabalhado o ferro, para dar à luz essa obra, a qual contém, resume, exalta as vidas obscuras e os sentimentos não formulados de seus bilhões de vivos e de mortos. Por conseguinte, toda vez que evocamos o espírito de um povo, acode-nos aos lábios o nome do homem que o representa do modo mais evidente em sua hora mais decisiva. Beethoven traz-nos a Alemanha, Shakespeare a Inglaterra, Michelangelo a Itália, Cervantes a Espanha, Rubens a Flandres, Rembrandt os Países-Baixos. Quando pensamos na França, hesitamos. Montaigne é o herói da inteligência eterna, superior ao destino dos povos, à sua linguagem, à sua paixão. Pascal não tem a alegria divina que sobe com o sangue do povo em seus gestos, mesmo quando são gestos de injustiça ou de desespero. Falta àqueles que nos descreveram melhor Rabelais, La Fontaine, Molière, essa espécie de paixão mística que herifica a alma humana e faz que num só homem e num único momento ela possa concentrar em si todas as energias vitais que, nesse momento, definem a nossos olhos a orientação do destino e do mundo. Hugo infla sua força com programas e sermões. Pois bem, a catedral possui tudo o que amamos em Hugo ou Pascal, tudo o que encontramos de nós mesmos

em Rabelais, Molière ou La Fontaine, tudo o que, em Montaigne, domina os tempos e os lugares. Mas ela suscita isso por suas abóbadas e suas torres num tal arrebatamento lírico que faz a multidão francesa ascender aos pressentimentos supremos que os maiores de nossos artistas quase nunca atingiram.

O herói francês é a catedral.

A EXPANSÃO DA IDÉIA FRANCESA

I

O “milagre francês” foi tanto um milagre, de fato, que assombrou o povo das cidades e que a gente pobre acorreu dos campos para ver subir todos os anos, cada vez mais alto, acima das telhas em declive e das empenas agudas, o bordado azul e dourado das pedras pintadas, os vitrais cor-de-sangue cintilando na luz, o impulso maciço ou fusiforme das torres e das flechas que vibravam a cada badalada no bronze. Concluída a obra, os pedreiros e os santeiros olhavam-na com tanto espanto como se tivessem vindo do outro extremo do mundo para vê-la. Cada um deles tinha trabalhado em seu canteiro, fixado seu vitral, talhado sua estátua, erguido sua parede pedra por pedra, cada um tinha visto apenas uma folha, uma planta da floresta, muitos tinham até morrido sem levantar os olhos do botão que crescia sob seus dedos, do fruto cujo amadurecimento vigiavam e que nem sempre haviam tido tempo de colher. E eis que, retirados os andaimes, postos abaixo os cavaletes, altas abóbadas solenes, cataratas de raios luminosos, uma leve montanha de colunas e de estátuas, enchiam o céu familiar. De onde vinha, pois, essa formidável unidade em que a presença da fé, da esperança, do deus vivo que habitava o coração das multidões, se afirmava sem que ninguém, nem mesmo o mestre-de-obras que tinha feito a planta do edifício, pensasse de antemão em exprimi-las? Nenhum daqueles homens sabia que a catedral preexistia dentro de si, nenhum deles sabia que sua própria humildade e sua

própria fraqueza — pois caminhavam no mesmo sentido, no mesmo passo, com o mesmo ritmo que a fraqueza e a humildade do vizinho — se soldavam todos os dias para constituir uma enorme força anônima que explodiria na história como a mais alta manifestação de idealismo coletivo. Quando se voltaram para contemplar sua obra, nenhum deles se lembrou de que contribuíra para ela com suas próprias mãos, mas souberam todos que o paraíso era aquilo.

Vinham, pois, dos campos e de mais longe. Vinham ver, vinham receber lições, vinham pedir aos mestres-de-obras que cruzassem o mar ou transpusessem montanhas por conta de cidades ricas que queriam, todas, possuir a mais bela igreja ou o mais alto castelo. Fazia dois séculos, aliás, que a França era o grande foco ocidental. Pelos normandos, ela conquistara a Sicília e a Inglaterra, enviava incessantemente ao Oriente, sob o pretexto ingênuo e poderosamente estimulante de libertar o Santo Sepulcro, expedições coloniais que cobriam a Síria, a Grécia, as Ilhas, de cidades francesas, e tentavam ocupar o Egito e a África do Norte. Barões franceses cingiam as coroas de Atenas, de Constantinopla, de Chipre, de Jerusalém. A alma francesa manifestava a força de expansão que lhe permitia, ano após ano, e em cem pontos diferentes da França, abrir canais, construir pontes, aquedutos, fontes, abrir hospitais e escolas, suspender a cem pés do chão o vôo majestoso das abóbadas ogivais. Do mesmo modo que, quinhentos anos mais tarde, ela deveria ensinar ao mundo que a revelação monárquica terminara, a França denunciava ingênuo e alegremente a revelação teológica semeando por toda parte a ação, a vida, a experiência, a liberdade.

Onde não entravam os homens de guerra, penetrava mesmo assim o pensamento por intermédio dos comerciantes e dos artistas. Em todos os rios da Europa, os barcos transportavam a matéria e o espírito do Oeste. Os romances franceses corriam mundo. Os mestres das universidades estrangeiras tinham quase todos passado pela de Paris, onde as nações mantinham colégios permanentes. Philippe Chinard, mestre-de-obras francês, acompanhava Frederico II por toda parte. Charles d'Anjou tinha chamado outro, Pierre d'Angicourt, para a Sicília. Eudes de Montereau acompanhou à Palestina,

onde fortificou Jafa, São Luís, prisioneiro dos sarracenos e rei espiritual da Terra. Depois que o grande Guillaume de Sens fraturou as costas ao cair de um andaime na nave de Canterbury, cem outros tinham respondido ao chamado das comunas ou fábricas estrangeiras. Martin Ragevy e Villard de Honnecourt construíam igrejas na Hungria. Turmas de pedreiros partiam para a Alemanha. Um mestre-pedreiro de Troyes contruía os templos, conventos, castelos e comendadorias de Chipre. Mateus de Arras, que fez os planos da catedral e da ponte de Praga, vinha de Avignon. A maior parte das cidades espanholas, no século XIV, chamavam arquitetos franceses. Outros iam até a Polônia e a Finlândia. Os beneditinos, os dominicanos e, sobretudo, os cistercienses fundavam mosteiros e ordens que propagaram por toda a Europa o espírito vivo. A Ordem dos Templários, a Ordem de Calatrava, a Ordem Teutônica, levavam de um extremo a outro da terra cristã uma continuidade de ação em que os homens reconheciam por um momento sua esperança ímpar e potente. A grande unidade moral do catolicismo adotava por toda parte a aparência que o idealismo social das comunas lhe impunha de forma irresistível.

Quase por toda parte, pelo menos no início, os mestres-de-obras levavam uma planta primitiva, inspirada em Reims, Amiens, Chartres, Notre-Dame ou Beauvais. No entanto, a construção de uma catedral durava, com freqüência, dois ou três séculos, e arquitetos nativos sucediam aos mestres franceses, aos pedreiros e santeiros, que eram recrutados em cada vez maior número no seio das corporações locais, adquiriam raízes em sua terra. O céu, seu sol e suas nuvens, a planície circundante, a montanha arborizada ou nua que se elevava às portas da cidade, as forças seculares depositadas na raça pelo regime das estações, pela natureza dos trabalhos, dos negócios, pela paz, a guerra, a alimentação, tudo isso dava pouco a pouco sua forma ao perfil das naves e das torres, à disposição das janelas, à transparência dos vitrais, às saliências que distribuíam a sombra e a luz na frontaria dos monumentos. Mas o empréstimo primitivo sempre pesava na obra. Nunca, ou quase nunca se tornou a encontrar em parte alguma o impulso de onde brotou, por um instante, o acordo espon-

tâneo da multidão francesa com a criação entusiasta e lógica dos artesãos que a exprimiam.

II

A Inglaterra, entretanto, precisou viver ao mesmo tempo que a França do Norte esse momento que, até aqui, nunca se registrou mais de uma vez na história de um povo e que esta só conheceu, talvez, na Índia da Idade Média e no Antigo Império egípcio. A Inglaterra descobriu a ogiva conosco, senão alguns anos antes. Por que, então, não soube ela, recorrendo a essas faculdades de generalização poderosa de que tem dado, de Roger Bacon a Newton, tantas provas quanto nós próprios de Abelardo a Lamarck, por que não soube sistematizar seu emprego, suspender no ar as pedras de seu solo entre duas nervuras diagonais, articular sobre essa carcaça grandiosa os monstruosos membros que se firmam no piso das cidades, como que para suportar o peso das torres?³²

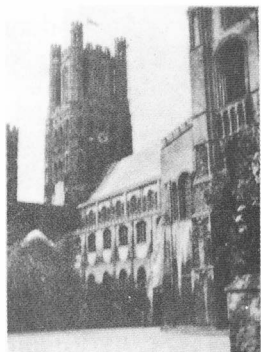
120 É que a catedral inglesa foi, antes, um luxo de classe,
121 não traduzindo um desses impulsos de idealismo em que pobres e ricos, os que nada fazem e os que trabalham, os que sofrem e os que são felizes, encontram-se por vezes na multidão francesa durante dez anos, um mês, uma hora. Como na França, sem dúvida, a classe burguesa inglesa tinha, no século XII, conquistado os direitos ratificados pela Magna Carta de 1215. Mas, para manter seus direitos, ela não teve que fazer o esforço incessante das nossas comunas, permanentemente ameaçadas pela Igreja e pelos barões. Na liberdade da comuna inglesa, a solidariedade dos órgãos sociais não era tão necessária, e o feroz orgulho das corporações, que os poderes políticos tratavam sempre em pé de igualdade, as erguia umas contra as outras sem perigo para elas. A catedral exprimiu sua riqueza comum e não sua comunhão.

32. E por que fez vir da França Guillaume de Sens, se esse construtor não era o primeiro na Europa, talvez com o arquiteto de Saint-Denis, a fazer do arco quebrado o princípio determinante de toda a arquitetura ogival?

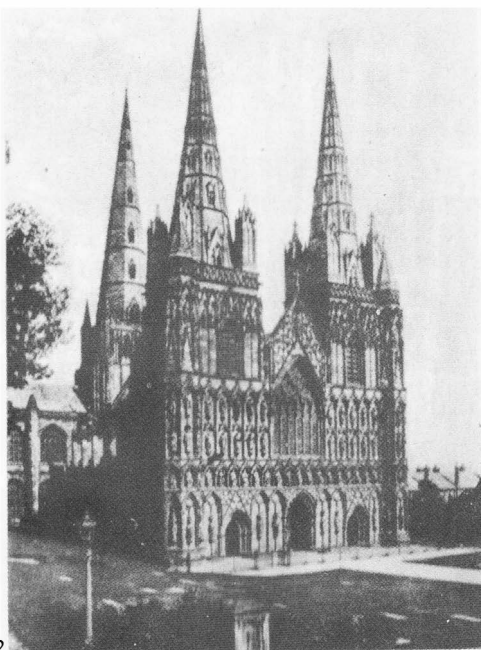


120. Inglaterra (séc. XII). Catedral de Lincoln. Foto Camera-Press-London, Holmés-Lebel.

Ela é egoísta, exclusiva, fechada à grande corrente humana, uma fórmula rígida e seca que quase nunca anima — e quando o faz é timidamente — a vida confusa e múltipla dos baixos-relevos e das estátuas por meio dos quais os artesãos franceses ofereciam o tributo de seu amor à armadura social, como frutos sobre um altar. Nada de popular e de vivo tinha podido sair dessas artes aristocráticas de sacerdotes e de soldados que se praticavam há quinhentos anos nas duas ilhas nevoentas, ao abrigo dos baluartes das praças-fortes e das muralhas dos conventos. A Irlanda, empapada em água, submersa sob suas folhas verdes, só pôde transmitir à Inglaterra, quando esta lhe passou o cristianismo, as miniaturas pacientemente compostas em seus mosteiros enquanto a chuva eterna afogava as vidraças. As armas saxônicas, as proas esculpidas dos barcos escandinavos, as importações de Bizâncio, eram outros



121



122

121. Inglaterra (séculos XI-XII). Catedral de Ely. *Foto Boudot-Lamotte.*
 — 122. Inglaterra (séc. XIII). Catedral de Lichfield. *Foto Roger-Viollet.*

tantos elementos separados, a que faltava, para unirem-se num impulso comum, a chama de um povo homogêneo. Os normandos, à sua chegada, apossando-se da tradição romana importada da França no decorrer dos séculos precedentes, construíram bem possantes igrejas, onde uma torre quadrada e ameada subia do centro da nave como que para fazer pairar sobre o espírito a manopla militar. Mas eles estavam instalados provisoriamente em solo britânico. Forneceriam somente ao povo inglês as fundações inabaláveis dos templos e dos castelos. Catedrais, abadias, castelos, fortificações, manuscritos iluminados, estátuas funerárias de alabastro, arte de uma classe, desde sempre e até o dia em que Shakespeare desencadeará, para espalhá-la pelo mundo, a torrente de emoções e de imagens firmada no coração da multidão por todas essas pedras sombrias e esses sepulcros lavrados.

Quando se desce o vale do Sena, surgem campanários acima das torres, cada vez mais agudos, cada vez mais frágeis. Na Normandia, a vida que serpeia nos flancos das catedrais francesas e as faz moverem-se de alto a baixo, já se imobiliza um pouco, ao mesmo tempo que se torna mais abundante e extensa, enquanto a massa se torna aérea, vazada. O vigoroso poema popular complica-se, adquire certos maneirismos e tende a converter-se num objeto de arte. Está-se a meio caminho entre a arte social da França e o monumento hirto e rico de que se entrevê, quando a bruma se rasga, acima dos gramados e das árvores, a torre central com parapeitos sobre a nave achatada e longa e as duas flechas positivas apondo simetricamente. Aliás, em Rouen, em Coutances, a torre já está posta sobre o cruzeiro do transepto. E embora a decoração viva das províncias francesas ainda anime as igrejas normandas, seu impulso claro e voluntário faz pressentir a decoração geométrica inglesa.

O diadema trabalhado como peça de ourivesaria, que os mercadores insulares alçavam sobre suas rudes cidades industriais, em face dos entusiásticos monumentos que, do outro lado do estreito, pareciam juntar as casas e os campos para exaltar-lhes a vida, afirmava, pois, a vontade evidente de prestar uma homenagem orgulhosa à emancipação de uma classe egoísta e dura. Ao passo que se abriam asas acima das naves continentais, onde as colunas vivas se alçavam do chão com um frêmito, nas ilhas britânicas um teto de madeira sustentado por consolos dominava as naves baixas, que implacáveis horizontais detinham por todos os lados. Muitas vezes, maços compactos de nervuras paralelas sufocavam todas as linhas da nave, cujos perfis e curvas desapareciam sob seus feixes esticados, floresta de mil ramos secos, sem abóbada de folhagem e sem espaço nem ar por cima. Na abside, ali onde, na França, a sombra se adensa e a parede se arredonda como um berço em torno do deus vivo amorosamente envolvido, a parede caía à maneira da grade que fecha a entrada de um castelo, deixando a claridade passar através das colunatas, retilíneas como barras de aço.

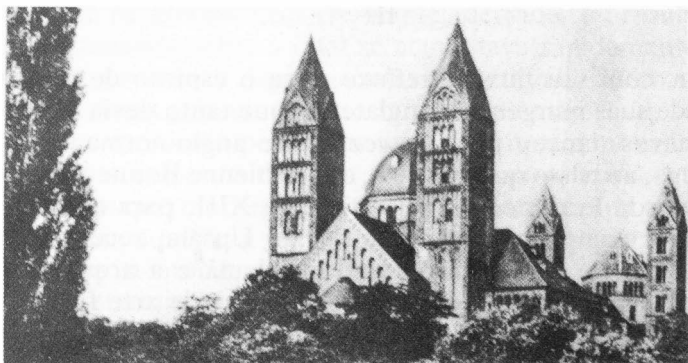
A expressão suprema do estilo ogival inglês — a perpendicular — surge no momento em que, na França, a labareda

de pedra se arremessava crepitante, derradeiro arroubo da vida extenuada sobre a qual se acumulava rapidamente um crepúsculo mortal. Aqui, o sonho que termina; lá, a vontade que se afirma. De um lado, a brusca dissociação das forças sociais, a cotidiana perda das ilusões sempre renovadas, as cavalgadas loucas, a derrota, os sobressaltos febris de uma civilização que morre; do outro, a concentração de todos os meios de conquista, a guerra metódica, um objetivo definido a alcançar, a vitória, o rigor prático e sério de uma civilização que se determina e se firma. Quando ali não há mais do que ruínas, ou obras abandonadas, aqui as torres com pináculos que se elevam, os campanários que se arrojam para o alto, as fachadas encrespadas que parecem de gelo e de vidro, e a densa rede gradeada das estalactites de pedra. Para que a poesia espectral, etérea e vaga do povo inglês se apodere desses monumentos gelados e magníficos, é preciso que a luz da lua lance sobre eles um véu azul, ou que as agudas flechas, emergindo da folhagem molhada, rompam a neblina. A arte setentrional reclama a cumplicidade do vapor difundido no espaço, da folhagem, das águas adormecidas, da claridade imprecisa das noites. Não é somente por seus formidáveis perfis que os casarões retangulares que erguem acima dos lagos suas torres poligonais, pesam na história sinistra da Idade Média inglesa. Eles não entrariam no sonho pujante desse povo tão voluntarioso quanto suas arestas, tão resistentes quanto suas paredes, mas cuja alma, quando olha no mais fundo de si mesma, está tão afogada quanto essas mansões em brumas e claridades noturnas, se um manto de hera não as revestisse de alto a baixo, se o sangue não filtrasse entre suas pedras, se o eco de um machado que se abate não se ouvisse quando percorremos seus corredores escuros, onde espectros errantes nos roçam. A alma do Norte não pôde definir-se pelas linhas visíveis do mundo, e apenas os limites do poema ou da música são suficientemente flutuantes para acolhê-la e embalá-la.

III

O mar, com seu fluxo e refluxo, leva o espírito de uma a outra de suas margens. A Inglaterra, que tanto devia aos escandinavos, lançou por sua vez a arte anglo-normanda na Noruega, ao passo que a Suécia, onde Étienne Bonneuil tinha chegado da França, no final do século XIII, para construir com seus companheiros a catedral de Upsala, recebia por intermédio do Báltico a arquitetura alemã e a arquitetura francesa misturadas. Indiretamente, era ainda arte francesa que fecundava a vertente oriental da península do Norte, pois a arte alemã provinha em linha reta dos pedreiros da Champagne, da Île-de-France e da Picardia.

Não é que a Alemanha não tivesse tentado, por diversas vezes, desde os mais obscuros momentos da Idade Média, criar uma arte nacional com os elementos que ela recebia de fora ou extraía de si mesma. Carlos Magno tinha criado uma civilização mista, antiga, bizantina, germânica e cristã. cuja expressão plástica quase desapareceu. Obra de monges e de escribas, rude e falsa, que devia morrer. Quando surgiu o romântico, este encontrou, ao contrário, um terreno social e político perfeitamente apto a dar-lhe um caráter bastante vigoroso, bastante nítido, bastante puro. O sacro Império, o clero, o feudalismo, aí se combinam por um instante e fixam essas pedras enormes com um cimento moral tão duro, que parecia impossível ver a Alemanha mística e guerreira renunciar algum dia a construir essas paredes vermelhas manchadas pela chuva, que o ornamento e a estátua quase nunca animam. De fato, só renunciou a elas tardiamente e com certa relutância. E quando a Boêmia quis uma arquitetura nacional e procurou perto dela os materiais mais sólidos, foi na combinação nervosa e sóbria do maciço românico alemão e do estilo ogival francês que encontrou a fórmula. Os templos das margens do Reno, onde as formas redondas e octogonais se combinam nas absides, nos transeptos, nas quatro torres de canto e nos campanários curtos e arqueados, jamais exprimiram, sem dúvida, tal como qualquer outra forma arquitetônica na Alemanha, a viva emoção de um povo, mas sim o poder das castas militares e religiosas associadas que as classes populares es-



123. Alemanha (séc. XI). Catedral de Speyer. Foto Roger-Viollet.

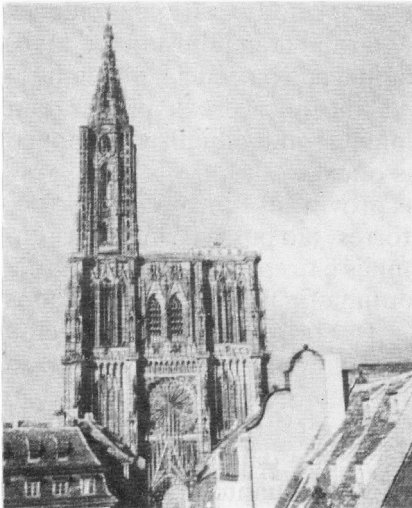
pontânea, fiel e maciçamente disciplinada reconheciam. A verdadeira alma das multidões alemãs nunca esteve na pedra. Naqueles tempos, os que a revelavam ao futuro eram os trovadores errantes que cantavam as gestas do nibelungos, enquanto se esperavam os mestres cantores das cidades industriais e os heróis musicais das horas de esperança e de desespero, Lutero, Johann Sebastian Bach, Beethoven, Richard Wagner. A catedral alemã faz-se e desfaz-se incessantemente. Alguns homens estão juntos e, súbito, brotam gritos de todos os peitos para pairar acima deles em abóbadas etéreas de que todos os seus corações são os pilares. E quando eles não estão mais juntos, a catedral desaparece.

Apesar da hansa, apesar da liga das cidades renanas, apesar da riqueza das cidades livres da Alemanha, cujo desenvolvimento foi favorecido pela luta, no século XIII, entre o papa e o imperador, apesar da força da Ordem Teutônica, que cobria de torres quadradas flanqueadas por guaritas pontudas a Baviera e as Sete Montanhas, a Alemanha da Idade Média não teve arquitetura original.³³ Não que a catedral alemã se assemelhe aos monumentos vivos das províncias francesas, às maravilhosas obras de ourivesaria da Inglaterra, aos

33. A catedral de Colônia, que foi por tanto tempo considerada o tipo e a obra-prima da arquitetura gótica, é uma ampliação empolada, magra e seca da catedral de Amiens.

possantes pavilhões dos mercados flamengos, a esses acúmulos de pedras sobre abismos de sombra onde refulge o ouro, que são as igrejas espanholas. Ela é bem característica, pela complicação pedante de suas linhas, o emaranhado de nervuras, a rigidez, o impulso áspero, estreito e metálico. Só que — e sobretudo quando se liberta da fórmula pouco a pouco extraída dos edifícios ogivais da Picardia e da Borgonha — ela sacrifica quase sempre sua lei de estrutura interna ao sentimentalismo abstrato e confuso das superfícies ornamentais.

São as virgens recatadas e as virgens loucas dos portais franceses que vieram a Estrasburgo trazer a boa nova à Alemanha. O equilíbrio nítido do conjunto, a graça das estátuas sorridentes onde, entretanto, já se expande a bonomia sentimental dos alemães, não teriam surpreendido um mestre-de-obras do vale do Sena, se a fachada vermelha e dura, semelhante a ferro oxidado, não tivesse denunciado, pela abundância e rigidez das linhas verticais, as longas estacas paralelas, os fusos secos das colunetas e, a despeito da vida mágica de seu conjunto que faz pensar numa paisagem de inverno enriquecida de arborescências, as tendências do estilo alemão. Ela era a etapa necessária entre a pujante animação de Amiens, Reims, Notre-Dame de Paris, e o dogmatismo



124. Alsácia (séculos XII-XIII). Catedral de Estrasburgo. Foto Boudot-Lamotte.

124 de Colônia, onde a letra teológica reinava há já dois séculos
125 e que presidia há cem anos ao desenvolvimento severo da
arquitetura românica.

Quando as cidades alemãs se associaram para dirigir o movimento de todos os tesouros da Europa, os tecidos da Flandres, os vinhos da França, as especiarias do Oriente que os navios traziam até a foz do Reno e que o rio encaminhava por seus afluentes até o centro e o coração do continente germânico, quando as correntes de ação que circulavam por toda parte, beneficiadas pela luta externa do papado contra o império, instalaram em todas as cidades companheiros oriundos das províncias renanas, santeiros franceses, marceneiros da Floresta Negra, bronzistas formados há dois séculos na cândida e vigorosa escola românica do bispo Bernward de Hildesheim, um fecundo amálgama de todas essas forças confusas forçou a terra alemã a revelar seus desejos. Na verdade, o impulso durou um século, o XIII, no decorrer do qual
126 os estatuários de Naumburg, antes de recaírem na complicação e no honesto sentimentalismo da escultura alemã, realizaram um vigoroso esforço na direção do estilo monumental cujo amor, força e simplicidade os mestres de Reims revelavam nesse momento à França e ao mundo. Mas esse século bastou para definir as tendências dominantes da construção gótica dos alemães, antes que o espírito operário das cidades industriais dela se apoderasse para nela manifestar sua meticulosa engenhosidade e sua complicada paciência, que, embora desviando a arquitetura de sua função real, prepararam a Alemanha para o Renascimento, individualizando pouco a pouco suas indústrias e seus ofícios.

Ao lado das catedrais das províncias francesas do Norte, quadradas até a base de suas torres, tão possantemente assentadas sobre suas linhas horizontais e tirando da vida ambiente e da necessidade de preencher uma finalidade definida todos os elementos de seu incomparável lirismo, a catedral alemã é subjetiva, impregnada de um sentimentalismo confessado e, sobretudo, decidida a subir o mais alto possível, usando meios abstratos para alcançar seus fins. São, por toda parte, linhas duras, subindo em linha reta e dando ao edifício um impulso ascendente ainda maior, porquanto a forma pirami-

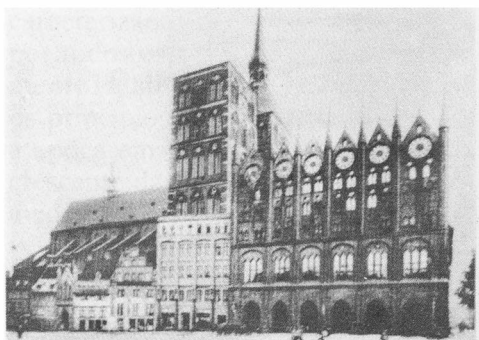
dal nele se desenha desde o chão até o ápice da flecha plantada em pleno centro da fachada, sobre uma torre única que reúne todo o conjunto para o elevar mais alto e para a qual convergem de todos os lados pequenos campanários agudos. É no gótico 128



125. Alsácia. Catedral de Estrasburgo. Nicolas Van Leyden (séc. XVI). Bárbara de Hottenheim. *Foto Giraudon.*



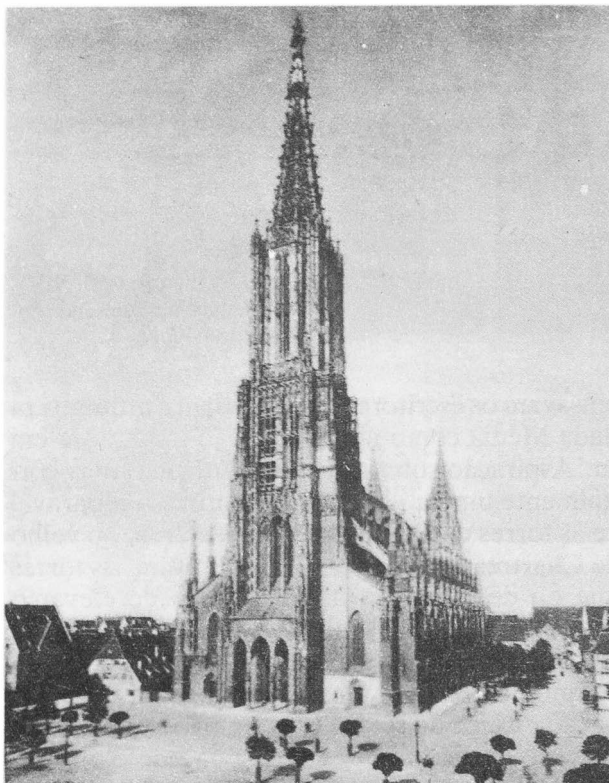
126. Alemanha (séc. XIII). Catedral de Naumburg. A Condessa Baba. Foto Giraudon.



127. Alemanha (séc. XIV).
Prefeitura de Stralsund. *Foto Roger Viollet.*

alemão que pensavam os escritores que definiam a arquitetura católica da Idade Média como uma aspiração impetuosa em direção ao céu. Aspiração sobretudo moral a que nunca correspondeu totalmente um equilíbrio de estrutura comparável ao que confere às torres de Reims sua leveza etérea, ao velho campanário de Chartres seu ímpeto puro e sem fim, às torres de Notre-Dame ou de Amiens a temível força de elevar o chão das cidades até o seio do espaço, onde ele recebe todos os dias, de primavera, de verão e de outono, a carícia dourada dos derradeiros momentos de sol. Nobre esforço, entretanto, poderosa elevação mística do sentimento humano em direção ao amor dilacerante dessa coisa desconhecida que é o sentimento da vida e que a grande música virá, cinco séculos depois, agitar no fundo de nossos corações.

No Norte da Alemanha, por onde a guerra passa menos, onde as planícies nuas que vão até a beira-mar contrastam com os rochedos desaprumados e as brumas lânguidas do Reno e das florestas de pinheiros negros das regiões montanhosas da Baviera e da Áustria, onde as cidades hanseáticas mais poderosas do império, Lübeck, Bremen, Hamburgo, controlavam todo o comércio da Europa setentrional, desde os entrepostos de Londres e Bruges até as feiras de Nijni-Novgorod, o desenvolvimento piramidal das igrejas era muito menos desvairado. Entre os grandes negócios e a vida marítima, as sólidas *Rathaus* [prefeituras] opunham às brumas salgadas, que cobrem de lepra verde os campanários de cobre que despontam acima dos telhados vermelhos, suas paredes altas co-



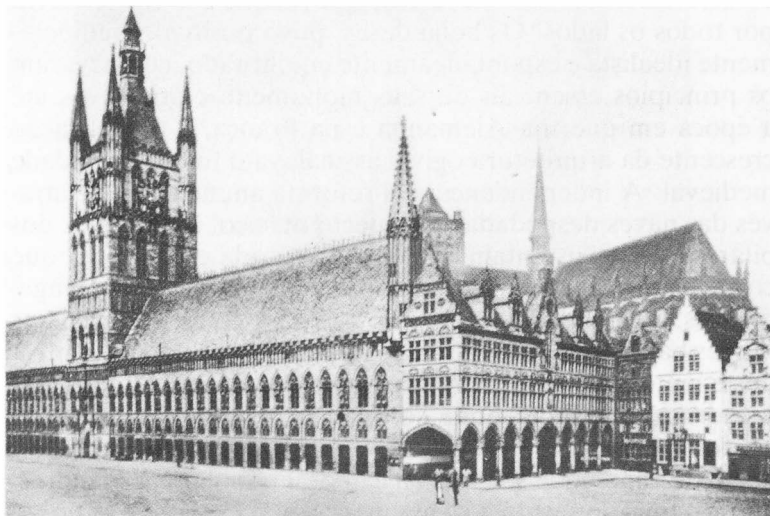
128. Alemanha (séc. XIV). Catedral de Ulm. Foto N.-D. Roger-Viollet.

mo falésias, aliviadas por aberturas circulares entre as torretas agudas. O verniz negro e azul dos tijolos empresta-lhes um aspecto de reboco viscoso, e os pescadores enfiados em botas de pele de foca que voltavam do mar alto e gelado aí reencontravam seu velho céu de ardósia, seu mar oleoso, o brilho embaciado do alcatrão de seus barcos. Aí, a terra e a água retomavam a arquitetura, e a ogiva restituía-lhe uma figura original, adaptando-a à sua função.

Mais profundamente enraizada do que a grande idéia católica que quis cobrir a Europa de templos iguais por toda parte, a função local do edifício, pelo menos nas regiões bem

caracterizadas, influenciava-o de fato, até fazê-lo tocar a terra por todos os lados. Os holandeses, povo positivo, mediocrememente idealista e espontaneamente equilibrado, conservaram os princípios essenciais de seus monumentos primitivos até a época em que, na Alemanha e na França, a complicação crescente da arquitetura ogival assinalava o fim da sociedade medieval. A independência e a reforma anunciavam-se através das naves desnudadas, o aspecto maciço, a redondez dos pilares que as sustentam, a força atarracada e compacta que corresponde a seu espírito de comerciantes sérios, de engenheiros, de sólidos soldados de ocasião, desde os espessos diques baixos que fazem o mar retroceder e os barcos ventru-dos e lentos que penetram terra adentro entre pastagens, até os edifícios de hoje, onde se prolonga, entre a arquitetura anárquica da Europa, um inquebrantável bom senso. Mais perto do chão onde se erguia a catedral popular em Flandres, desde o final do século XII, as cidades operárias onde se trabalhavam as peles e as lãs, onde se teciam e tingiam tecidos, Bruges, sobretudo Ypres, edificavam formidáveis mercados, 131
129
cujas paredes verticais rasgadas por duas fileiras regulares de janelas, possuem a segurança da necessidade, e traduziam sem hesitações um ideal categórico, graças a um “século de amizade”³⁴. Admirável heroísmo da necessidade popular, triunfando de todos os interesses mesquinhos e desmentindo os sistemas que tentam reduzi-la a uma forma abstrata, universal e dogmática. A arte ogival foi tão pouco a linguagem do cristianismo despojado de todos os vínculos locais e materiais que, se sua expressão social, na França, adquiriu uma forma exterior religiosa, o princípio que ele trazia engendrou edifícios de comércio em Flandres, assim como fez sair da cidade italiana fortalezas sóbrias e altaneiros palácios municipais. Os flamengos batiam-se também, é certo, mas para defender seus entrepostos e seus misteres. Seus mais belos monumentos nasciam de seu espírito mercantilista, assim como os mais belos monumentos italianos nasciam do individualismo passionai que caracteriza a Itália e os mais belos monumentos franceses, do idealismo social que fez a vida da França

34. Michelet, *Histoire de France*.



129



130

129. Flandres (séculos XIII-XIV). O mercado de Ypres (antes da guerra de 1914). *Foto Hachette.*
— 130. Flandres (séc. XIV). Mercado de Ypres. Consolo de viga. *Foto Giraudon.*

e vai, por intermédio de Rabelais e Diderot, da catedral gótica à Revolução.

IV

Na Europa, somente a Espanha mística, talvez, não soube encontrar, desde a Idade Média cristã, a expressão arquitetônica resumida do desejo de suas multidões. Dois séculos de guerras incessantes entre os hispânicos e os mouros, uma confusão violenta de raças e de línguas, um solo cortado por ravinas, montanhas, inacessíveis altiplanos isolados uns dos outros por desertos pedregosos, foi o bastante para que uma



131. Flandres (séculos XIII-XV). Mercado e campanário de Bruges.

alma coletiva não pudesse definir-se. A Espanha submeteu-se sucessivamente à arquitetura romana, à arquitetura árabe, à arquitetura românica, à arquitetura francesa até o momento em que a unidade política a revelou a si mesma tarde demais para que pudesse escapar às influências do individualismo europeu nascente, em que ela devia, pelo menos, buscar encorajamentos para soltar as energias brutais e sutis que encerrava sem saber. Durante quatrocentos anos, as pequenas monarquias cristãs de suas províncias setentrionais tiveram que recorrer, para construir e decorar os castelos e as igrejas, aos arquitetos e escultores da França, da Borgonha, da Alemanha e dos Países-Baixos. Os escultores da escola de Toulouse invadiam Castela, a Galícia, a Navarra, a Catalunha, onde, nos séculos XIII e XIV, os santos e arquitetos do vale do Sena acorreram por sua vez. No século XVI, em pleno Renascimento, enquanto a Itália já a acometia por suas províncias mediterrâneas, a Espanha ainda recorria aos mestres franceses e borgonheses.

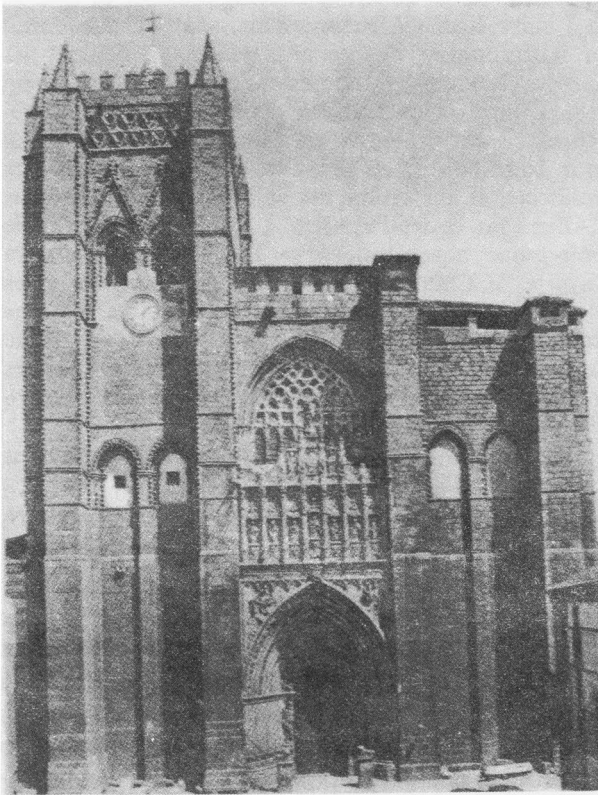
A partir do instante em que os cistercienses e os beneditinos de Cluny introduziram na Espanha a escultura românica, esta adquiriu em contato com esse povo apaixonado pelas oposições brutais de luz e sombra, por saliências pitorescas, um caráter de exuberância e de profusão decorativa em que a linha arquitetural se perdeu. Por mais que o inferno, que eriçava de animais monstruosos os capitéis e os tímpanos, recuasse diante da invasão de santos e de virgens que os santos franceses trouxeram consigo quando as corporações de

ofícios da construção na França estavam demasiado ricas de artesãos para poder empregar todos eles na construção e decoração de igrejas, a febre mística que devorava seus alunos, meio guerreiros, meio camponeses, tornados pelas chamas do céu tão duros quanto as pedras do seu chão, arrancando as árvores para não terem sombra onde pudessem refrescar seu sangue, não podia acomodar-se com os perfis que a pedra esculpida anima sem alterar-lhes o vigor, como uma ondulação sobre a massa de folhas de uma orla da floresta. A lembrança dos curtidores, dos armeiros, dos ourives mouriscos, perseguia-os ao mesmo tempo em seus trabalhos. Cinzelavam a pedra como um metal que se pode fundir, torcer e trabalhar em relevo de dentro para fora. Quando Gil de Siloé, o mestre do século XV, recebeu a herança múltipla dos estatuários franceses, dos espanhóis que estes tinham formado, dos decoradores berberes que serravam na madeira os rendilhados dos muxarabiês e as grades das mesquitas, os túmulos e retábulos, enormes jóias lapidares que saíam de suas mãos, pareciam incrustados de gemas, eriçados de estalactites, estampados e verrugosos como cobre *repoussé*.

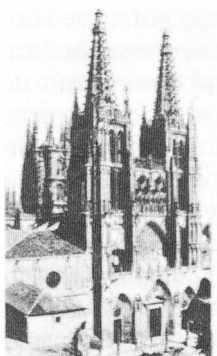
Quando à Espanha só faltava retomar Granada aos mouros, quando a poeira e os rochedos da península se reuniram sob o cetro católico, houve realmente uma hora em que, se a comunhão moral não se fez para criar de um só impulso uma grande arquitetura, uma febre comum, pelo menos, algo de fúnebre, de cruel e de frenético incendiou todos os corações sombrios para jorrar deles, como esguichos de sangue entremeados de coágulos negros, em furiosas torrentes de ouro e de pedras. Que importava a ordem e a harmonia! Desventram-se as naves francesas e as mesquitas muçulmanas para colocar no centro, entre grades de ouro, um couro repleto de ornamentos dourados, uma montanha de ouro que reluz nas trevas. Sem os lampadários, não se veriam os ídolos vestidos, os cadáveres crucificados cujos joelhos sangram, nem a casca de ouro que cobre as nervuras emaranhadas das abóbadas, nem a noite que devora tudo. A orgia dourada dos retábulos flamengos atravanca toda a nave, enormes escadas douradas descem nas igrejas, sobrecarregadas por pesados rendilhados, por uma floresta de campanários atarracados,

por espessas redes de ornatos em que a chama gótica se contorce como um arabesco e sob as quais o arco árabe se quebra, se arredonda, faz ondular o arco ogival, por um oceano de esculturas abatidas onde o mais místico dos povos fornece ao mais místico dos séculos o testemunho terrível de seu consentimento. É como uma fogueira que crepita, uma víscera calcinada, a horrível imolação do ser às potências selvagens que ele não sabe domar nem compreender e obedecer.

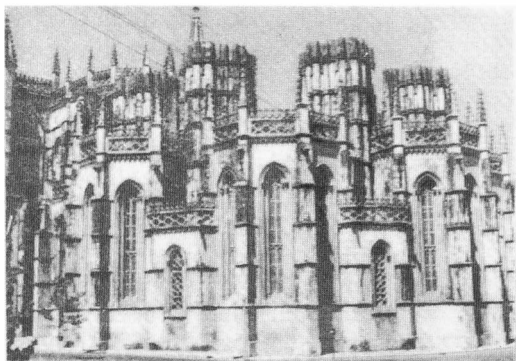
É aí que esse tempo trágico, em que se fazia a separação radical entre o instinto grandioso das multidões, que aceitavam todos os símbolos para permitir que sua força de criação



132. Espanha (séc. XIII). Catedral de Ávila. Foto N.-D. Giraudon.



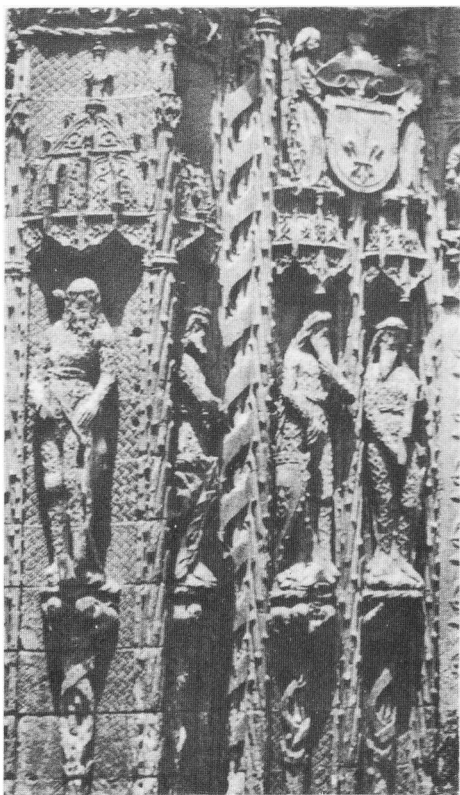
133



134

133. Espanha (séculos XIII-XIV). Catedral de Burgos. — 134. Portugal (séculos XIV-XV). As capelas inacabadas do mosteiro da Batalha. Foto Boudot-Lamotte.

fosse até o fim sem desfalecimentos, e a razão nascente dos indivíduos, que discutiam todos os símbolos para tentar penetrar o mistério da natureza, é aí que esse tempo trágico teve sua expressão mais confusa e mais desordenada. A Espanha teve de sentir que nascia tarde demais para a vida coletiva e que já não tinha tempo para expor a idéia católica pela primeira vez abalada e à qual, talvez com remorso por só a ter vivido depois dos outros, se apegou com mais obstinação do que estes e assim permaneceu após estes. Acumulou febrilmente todas as pedras que vinham sendo trabalhadas há quinhentos anos pelos escultores que viveram em seu flanco des-



135. Espanha (fim do século XV). *Detalhe da fachada de San Gregório em Valladolid. Foto Berne-Rapho.*

carnado — visigodos, franceses, flamengos, alemães, judeus, 132
 mouros, iberos — e afirmou com furor seu fanatismo irredu- 133
 tível na hora em que os operários do Norte, nos países dilace- 134
 rados pela guerra, confessavam seu desespero.

Entretanto, nada estava perdido. O homem, estimulado 135
 pela dúvida, recomeçava a escalar o cume inacessível. En-
 quanto os últimos pedreiros colocavam as últimas e mais altas
 flechas sobre as últimas e mais altas naves, de um porto dessa
 mesma Espanha saíam três caravelas para se embrenharem
 no Oeste. Ampliava-se subitamente, como se a vida de um
 corpo demasiado possante houvesse rebentado sua armadura,
 e como se seu sangue, seu olhar e seu pensamento escorres-
 sem de todos os lados pelas fendas do metal, a obscura solida-

riedade que permitira aos homens da Idade Média estabelecerem em toda a Europa, em apenas 150 anos, quando não havia outro caminho senão os rios, quando as cidades cercavam-se de muralhas, quando eram necessários vários meses de navegação para ir da costa francesa à costa do Levante, uma das civilizações mais prolixas, porém mais coerentes e vivazes de toda a história. Os arquitetos portugueses pediam para os grandes marinheiros, seus compatriotas, que colonizavam a África e a Índia, lhes dizerem como os indianos decoravam seus templos e lhes trazerem, no regresso de suas viagens, carenas, âncoras, cordames, a flora e a fauna dos mares, algas, polvos, madrepérolas, corais, conchas, para juntá-los às últimas florações da arte mourisca e da arte ogival, o que resultou na síntese manuelina. A conquista do mar e a conquista do céu iam fazer o espírito, despojado das antigas crenças, saltar até o limiar das novas intuições em que novas crenças se elaboram pouco a pouco.

INTRODUÇÃO À ARTE ITALIANA

I

Quando escrevia, já lá vão muitos anos, os capítulos precedentes, o princípio profundo da arte cristã era-me completamente estranho. Já confessei que sou um autodidata. Não ignorava, por certo, que a civilização cristã é toda ela símbolo. Mas essa era, justamente, uma noção livresca para mim, incapaz de me penetrar. O autodidata é menos aquele que nada aprendeu dos outros do que aquele que só pode aprender de si mesmo. Não se creia que estou procurando desculpar-me e ainda menos orgulhar-me disso. Talvez seja, na verdade, uma espécie de doença moral que nenhum daqueles que dela sofre está livre de recusar e que é de cura impossível, mesmo quando se emprega uma considerável dose de boa vontade. Seja como for, o sentido real do simbolismo cristão escapava-me, e talvez só tenha conseguido penetrar, após alguns anos, sua virtude viva graças a contatos mais íntimos e mais prolongados com a alma asiática, a qual sequer concebe que se possa considerar a vida de outro modo que não seja como uma realidade espiritual — ao passo que o Ocidente, nos últimos cinco séculos, tentou apreendê-la nas manifestações de um fenómeno infinitamente fecundo na ordem da ciência, mas que, na ordem da arte, deve redundar, após brilhantes conquistas, numa rápida exaustão. Sendo o mundo um pensamento de Deus, é normal que o artista aceite o mundo com um fervor centuplicado pela obediência que essa fé condiciona e o transporte, por conseguinte, para a forma com uma origi-

nalidade desembaraçada dos métodos e dos instrumentos exteriores que o estreitam e, para submeter-se às suas aparências, o distanciam de seu espírito. Aqui, portanto, dou a mão à palmatória e reconheço com uma humildade cada vez maior a grandeza dessa arte cristã que eu sentia sem assimilar a sua essência. Ela dotou a Europa, durante três a quatro séculos, de um milagre coletivo cujos testemunhos análogos admiramos na Ásia Meridional e na Insulíndia, na mesma época, mas que nos comove ainda mais, por sermos, em primeiro lugar, europeus e, talvez, também por sentirmos correr em nossas veias o sangue do mais humano dos sacrifícios, desde quando ela no-lo revelou.

Entretanto, não renuncio à reivindicação, formulada de maneira demasiado ingênua, do direito do homem ao amor das formas, que eu opunha à ascese cristã no capítulo que trata da arte ogival francesa. Houve aí, realmente, um sobresalto da alma ocidental, que retomava aos poucos consciência de si mesma, à medida que integrava à sua substância — e graças a essa integração — as revelações interiores do profetismo de Israel. Se assim não tivesse sido, a arte cristã teria naturalmente adotado a iconofobia dos judeus e árabes. Ora, foi na Grécia — ou, pelo menos, em regiões gregas —, na Itália e na França, ou seja, nos próprios focos das mais antigas e mais brilhantes manifestações das necessidades plásticas dos povos, que a arte “cristã” nasceu — ou, melhor dizendo, que essas necessidades plásticas reapareceram estimuladas pelo novo mito que o cristianismo trazia. Temos aí uma prova impressionante da energia das raças — ou, em todo caso, dos agrupamentos étnicos formados de elementos vizinhos vivendo nos mesmos meios — para persistirem em seu ser. Fora desses lugares, fora desses povos, as manifestações da arte cristã, por mais sinceras que sejam, cheiram a imitação ou a esforço. Posso ter dito isso de forma desastrada, mas permanece verdadeira a afirmação de que o pensamento de Deus, no Ocidente, só se realizou com ajuda da matéria assimilada com os olhos, trabalhada com as mãos, por uma introdução ardente do simbolismo espiritual nas aparências, cujo veículo e meio é a emoção em presença do mundo sensível. Conheço bem o perigo dessa operação sublime, pois ocorre

que a matéria, a princípio subordinada ao entusiasmo religioso, depois interrogada por si mesma, consegue progressivamente submergir, através de suas conquistas sucessivas, o pensamento de Deus. Será que não se vê de imediato que o mesmo perigo espera o método contrário, visto que no islã, por exemplo, o pensamento de Deus, exclusivamente escutado, sufoca muito depressa a matéria para desprezar-lhe, depois desconhecê-la e, por fim, desfigurar-lhe inteiramente os ensinamentos? Seja qual for a fecundidade do sistema que toma posse do mundo, ele traz consigo todos os seus germes de morte.

Que não se espere de mim, portanto, uma condenação do Renascimento italiano, que está na moda amaldiçoar depois de ter sido exageradamente exaltado. Somos sempre, nesses julgamentos apressados, vítimas de uma reação irresistível do espírito, levado a buscar soluções extremas para as suas necessidades momentâneas, que sensibilidades demasiado débeis tomam sempre por necessidade permanentes. Sua história é feita de fluxos e refluxos constantes, que marcam seu caráter e têm por finalidade buscar para cada uma de suas etapas o complemento das virtudes intransigentes que asseguraram o sucesso da etapa precedente, mas não bastariam ao êxito daquela ou, sem dúvida, o prejudicariam. Aliás, uma está ligada à outra, seja qual for seu antagonismo aparente, por uma passagem insensível cuja necessidade é revelada por um pouco de atenção e de fervor, necessidade essa que deixo aos outros materialistas a tarefa de chamá-la de “mecânica”, aos espiritualistas de “divina” e que eu qualificaria de necessidade humana, pelo menos a título provisório.

Uma vez tomadas essas precauções a fim de garantir a minha marcha, observarei que, em meados do século XIII, apogeu do movimento que propagou por toda a Europa o espírito cristão, as capelas obscuras da Úmbria e da Toscana começaram a animar-se. Grandes figuras espantadas, algo desvairadas, ainda mumificadas em sua ganga hierática, mas de olhos arregalados, surgiram do fundo das trevas, simplificando seus tons de maneira a intensificá-los simultaneamente, esquematizando suas linhas, e assim tornando-as mais expressivas, como para furar melhor a camada de salitre acumu-

lada por essas muralhas que o sol jamais visita. Criptas ou pequenas naves achatadas que apenas eram, sem dúvida, desde há duzentos anos, na consciência vacilante dos povos, uma tímida tentativa de arrancar à sombra subterrânea a lembrança das catacumbas onde o cristianismo nascera. Como que para invadir pouco a pouco as multidões bárbaras mas inocentes que a cercavam, que há dez séculos vinham dilacerando a Europa e que o sistema feudal e monástico só lograva manter pela força entre os diques morais de uma rigidez de pedra, a chama que ardia em todos os corações tentava iluminar essas paredes em que, até então, o olhar dos fiéis, detido pela densidade do dogma, nada pudera enxergar nem dentro, nem além de si. A poesia do cristianismo data, na verdade, daquele tempo, e foi a alma do Ocidente que a criou. Até então o clérigo tinha-a murado no hermetismo da teologia para obedecer à necessidade de organizar socialmente um mundo que a queda de Roma entregara à anarquia. Os mosaicos refulgentes que ainda cobrem as paredes das igrejas de Ravena, de Veneza, de Palermo, exprimiam tão-só uma imigração do espírito oriental amalgamado por Bizâncio para as sobrevivências da técnica e da sofística gregas. Não tinham ido além da orla marítima da Itália e da cidade do papado. Além disso, harmonizavam-se com a arquitetura. Manifestação impessoal, minuciosamente dogmática, eram obra de operários anônimos trabalhando sob direção meticulosa e sutil do ambíguo monge bizantino, e colocando uma após outra suas pedrinhas coloridas, cujo conjunto só revelava posteriormente seu esplendor policromo. Uma alma artista, por certo — mais artista que religiosa — vive no interior dessas figuras hirtas, mas sua riqueza estreita só podia tocar a Europa e a própria Itália exteriormente. Elas não estavam maduras o bastante para captar-lhe o fogo secreto, nem o misticismo suspeito, decomposto por vinte séculos de inteligência, que devia tropeçar no limiar das fronteiras ocidentais, mas desenvolver-se na direção do Oriente, alcançar pouco a pouco todo o contorno do mar Negro para subir depois rumo ao norte, seguindo o curso dos rios que ali desaguam.

Entretanto, as numerosas descobertas que se fizeram, no decorrer dos últimos anos, em toda a extensão do território

da arte bizantina mostraram os extraordinários recursos que sua tradição encerra. Por volta do século XII, e no interior dessa tradição, produziu-se um poderoso movimento no sentido da liberdade e da vida, movimento contemporâneo, em suma, daquele que é tão perceptível na arquitetura e escultura francesas, na arquitetura e decoração italianas, e que alguns afrescos já anunciavam, nos séculos VIII, IX, X e XI, em algumas igrejas de Roma. Se esse movimento fracassou no Oriente grego, convém culpar por isso, sem dúvida, as Cruzadas, e, sobretudo, os repetidos ataques dos turcos contra Bizâncio, depois seu cerco gradual e, finalmente, sua queda. Mas os afrescos de Nerez e de Sopotchany, na Sérvia, e os de Vladimir na Rússia, mostram que o individualismo grego sobrevivia no seio do ritmo coletivo que a Igreja ortodoxa havia imposto aos bárbaros helenizados para contê-los e que ele começava a se desenvolver com sua habitual rapidez, enquanto o mesmo fenômeno ainda devia esperar um século para surgir na Itália central e daí ganhar todo o Ocidente. Esses afrescos, sensivelmente contemporâneos das grandes catedrais francesas, mostram que os gregos desempenharam, no mundo cristão, o mesmo papel que no mundo antigo, e que tomaram, como então, a Itália, depois a França, por intermediárias, mas que se apagaram perante elas muito mais depressa do que outrora, quando o desenvolvimento supremo apenas se anunciava. As pinturas sublimes de Sopotchany, notadamente, podem ser consideradas de uma qualidade plástica igual às obras helênicas que precedem imediatamente Fídias. Mas são-lhes superiores por sua qualidade espiritual, que dez séculos de cristianismo aprofundam. São iguais, talvez superiores, às mais altas inspirações de Duccio e de Giotto, as quais procedem indiretamente delas e que elas recordam de um modo surpreendente, se bem que com mais peso, mais amplitude e majestade. Tal como outrora, a arte italiana sairá do encontro dessa anunciação grandiosa com as tentativas locais já suscitadas por Bizâncio e esse gênio do afresco que, há mais de cinco séculos — se nos referirmos, sem buscarmos mais exemplos, às decorações de Santa Maria Antiqua, de Roma —, mostra à Itália seu verdadeiro caminho. Existe aí, como em Santa Sabá, uma liberdade de ofício que

o mosaico não pode conhecer e uma orientação no sentido dessa civilização “românica” tão fecunda, cujo casamento com as aquisições bizantinas fará eclodir a arte propriamente italiana.

Tendo levado amplamente em conta os supremos esforços de Bizâncio, é, com efeito, no próprio coração dos italianos que se deve buscar a fonte dessa luz ardente, mas ainda parcialmente abafada, que se entrevia na sombra mais opaca dos edifícios religiosos do centro da Itália. Ela reside na necessidade do Ocidente encontrar sua realidade espiritual própria, antes de mais nada no interior das fronteiras morais fixadas pelo cristianismo, tal como os bispos e os monges o haviam edificado. Recalcado durante tanto tempo nas profundezas das multidões — multidões curiosas, sensuais, imaginativas, líricas —, onde dominava o celta impulsivo, penetrado de misticismo germânico e de ardor africano, o amor aspirava com força a extravasar-se. Francisco de Assis, que está na origem de todos os movimentos secretos que acabaram provocando o Renascimento italiano, foi apenas — na península, pelo menos — o sopro do espírito que jorrou dessas multidões febris, tão miseráveis e tão nobres, que buscavam o alimento vivo — e não mais unicamente abstrato — que lhes fora recusado até então. A meio caminho entre o século XII, dogmático e místico, e o século XIII, poético e humano, ele exprime por si só essa mitologia que tantas almas famintas reclamavam, voltando-se para um céu até aí vazio de formas e exigindo, para animar suas solidões, a colaboração da natureza com tudo o que ela nos proporciona, planícies, montanhas, flores, rios, animais, do próprio drama de viver e do pecador. Suas invocações a tudo o que vive e palpita, a tudo o que tem fome e sede, a tudo o que alimenta e dessedenta, não são mais do que um apelo à forma para a exaltação do espírito. Nenhum panteísmo nisso, teve razão Chesterton em assinalar. Figurações poéticas, mas precisas e plásticas, das necessidades líricas do coração. Sua fala sobre seu próprio corpo, ao qual pede perdão pelas ofensas que lhe fez, é o símbolo da missão que veio cumprir. Assim como a arte grega nasceu do encontro do verbo mitológico e dos austeros jogos nacionais com o espírito de um grupo de homens impaciente por

sair da sombra, a arte italiana saiu do verbo franciscano pairando súbito como um arpejo para trazer seu complemento à energia das cidades. Animava-os a impaciência comum a se fixarem numa imagem capaz de traduzir a paixão. O cristianismo, ao encontrar assim seu pólo humano, esquecido desde o próprio Cristo, devia precipitar a agonia de sua idade teológica, mas também refrescar aí suas profundezas escondidas e ver germinar subitamente sua mais bela floração. Movimento europeu, aliás, e do qual Francisco de Assis só foi o arauto para a Itália e a Provença. Com mais ou menos avanço ou atraso, segundo as circunstâncias históricas e as fatalidades geográficas, o gênio expressivo particular de cada povo tem sua fonte nessa necessidade: a poesia inglesa com Chaucer, a arquitetura francesa com a catedral, a música alemã com os Minnesinger e o drama espanhol com o *romancero*.

Mas, dito isto, e quer se queira, quer não, foi a Itália quem mais contribuiu para dar à Europa moderna o que se pode chamar a espinha dorsal de seu espírito. Foi a arte italiana que tentou, com ou sem razão, extrair a inteligência do símbolo para incorporar a forma não mais ao espaço convencional da mística, mas ao espaço figurado da realidade. Ela morreu em virtude desse mesmo esforço, bem entendido, como morre tudo o que constitui uma obra viva; mas, graças a esse esforço, escreveu o mais grandioso poema, em seu conjunto, da pintura ocidental, e determinou toda essa pintura que, antes dela, não pudera resignar-se a abandonar o vitral aprisionado em seus regatos de chumbo ou a miniatura encerrada entre as páginas de um missal. Agora, quando se fala do “Renascimento”, tergiversa-se sobre a data do aparecimento dos dois primeiros monumentos da verdadeira pintura moderna, o *Cordeiro Místico* dos Van Eyck e a capela dos Brancacci, de Masaccio, obras sensivelmente contemporâneas, pois que pintadas ambas entre 1426 e 1430. Mas esquece-se que Duccio e Giotto estavam mortos, nesse momento, há quase um século, que Cimabue desembaraçara a forma de seus ornatos supérfluos há uns 150 anos e que, cerca de duzentos anos antes, *Giunta* de Pisa já via surgir das paredes da igreja alta de Assis seus anjos apocalípticos. Quanto à pintura a óleo, processo maravilhoso, é verdade, para anexar

e sutilizar a luz, ela era conhecida tanto na Itália quanto em Flandres três séculos antes dos Van Eyck: Se os italianos a tinham negligenciado, é porque seus afrescos incorporavam melhor nas paredes o estilo monumental e ainda um tanto abstrato que exprimia sua vida espiritual nesse momento.

Persisto em crer, portanto, que cabendo à arquitetura o papel de indicar, sobretudo, as direções essenciais das sociedades mergulhadas no mito para fundir num só crisol as conquistas morais necessárias a todos, o surgimento da pintura na Itália é, sem dúvida, o fenômeno mais importante da história da Europa entre os séculos XII e XVI³⁵. Ela prova que nesse instante e nesse ponto nasceu, desenvolveu-se e declinou o maior ardor *intelectual* de viver que existiu, talvez, até hoje. “*Intelectual*”, insisto em dizer. A embriaguez da inteligência não basta, por certo, para satisfazer a fome espiritual de todos. Ela sacia apenas alguns espíritos heróicos. Mas a inteligência é o instrumento mais indispensável ao homem, desde que se trate de transpor a passagem entre uma fé unânime que só pode declinar após ter atingido o auge, e uma fé em gênese, cujos elementos ela tem a missão de reunir. Exceto em seus primórdios — precisamente com Giunta, Cimabue, Duccio, Giotto e seus sucessores imediatos —, a inteligência italiana nascente não serviu nem podia servir ao que todos os fiéis persistem em chamar de *fé*, pura e simplesmente, pensando na deles, e que consiste na aceitação cega de alguns dogmas fabricados pela tradição eclesiástica para o bem da alma e a paz do coração. Mas, fenômeno até aqui excepcional na história, foi a fé em seus próprios destinos

35. Não é extraordinário, aliás, que, no mínimo cinco séculos antes, o afresco já fosse largamente praticado em Roma, quando até então apenas se encontrava o mosaico em toda a extensão dos territórios sujeitos à arte bizantina? É como uma prefiguração da face clássica da Itália, sempre fiel à pintura mural, de que se encontram exemplos nas catacumbas e que constitui a contribuição mais original da arte etrusca, italiana antes de Roma e mais do que Roma. A Itália, pelo afresco, restitui aos últimos séculos de Bizâncio o que Bizâncio lhe revelou pelo mosaico — processo nascido, sem dúvida, na Itália antiga, 150 anos antes de Cristo — e são essas duas artes associadas no espírito individualizado do Ocidente que constituirão a pintura propriamente dita, da qual a obra de Duccio é a primeira obra capital.

que servia, pelo contrário, à inteligência e ia conduzi-la, por caminhos decisivos, a conquistas inesperadas em todos os domínios — descoberta da terra, descoberta dos céus, descoberta do corpo, descoberta do homem em sua complexidade subjacente às revelações místicas, descoberta da própria inteligência, de seus encadeamentos secretos e de suas leis. Imagino que, sem Giotto fixando nas paredes as duas dimensões planas do espaço, sem Masaccio sugerindo nelas uma terceira dimensão, sem Brunelleschi, Paolo Uccello e Piero della Francesca determinando as leis geométricas que colocam o espaço à disposição do homem, Lutero e o criticismo alemão, Francis Bacon e o empirismo inglês, René Descartes e o método francês, não teriam podido conduzir a seu rumo decisivo os destinos do Ocidente.

De fato, a pintura italiana possibilitou a emergência do indivíduo e da ciência. É hoje de bom tom depreciar um e a outra. Entretanto, seja qual for a forma do nosso futuro, não poderemos privar-nos de nenhum dos dois. Não poderemos separar das bases do mundo moderno, mesmo que ele evolua para uma nova mística, essa paixão pela verdade e pela glória, essa curiosidade universal, essa necessidade de investigar em todos os terrenos e de manejar todas as armas que deu seu caráter à civilização italiana e fez surgir da multidão homens que dominavam com pulso firme quatro cavalos puro sangue — o amor, a ambição, a poesia e a ciência —, homens esses de que L. B. Alberti e Leonardo da Vinci são os tipos mais representativos. Na Idade Média, o indivíduo submerge-se mais ou menos voluntariamente no simbolismo espiritual, que tem por centro a unidade divina e do qual a ciência e a arte, reunidas a maior parte do tempo na mesma expressão, constituem apenas atributos ainda não diferenciados. O drama italiano, em cujo núcleo o indivíduo vai surgir, é feito precisamente da ruptura, pela inteligência crítica, dessa unidade divina, ruptura que deveria ampliar gradualmente a distância entre as expressões da sensibilidade e as expressões do método. Todavia, a alma italiana experimentava tal embriaguez criadora, que encontrou em si mesma, durante três séculos, a força de canalizar sua sensibilidade para os caminhos de seu método e de não debilitar em absoluto suas emo-

ções diretas, aprofundando, sobre o objeto e a partir do objeto minuciosamente estudado, os meios para traduzi-las. O drama só findou quando ela se apercebeu disso. E é dessa brusca clarividência que foi feita a grandeza de Michelangelo e de Da Vinci, os últimos italianos a manterem, um, a ciência exata da forma nos meandros secretos de suas mais sutis intuições, o outro, os postulados mais profundos do mundo espiritual entre as linhas infrangíveis de uma forma pesquisada com a obstinação do desespero.³⁶

É de longe que julgamos e avaliamos essas coisas. Mas os renascentistas italianos as viveram. Sua energia para encerrarem na mesma unidade viva os dados de suas consciências e as aquisições de seu saber não pôde dissimular a angústia contínua que marca a arte italiana dos séculos XIV e XV e lhe confere, precisamente, seu incomparável sabor. Entre a resistência interessada ou inocente — freqüentemente as duas — da Idade Média dogmática e o esforço da inteligência para escapar ao seu domínio, uma tragédia ardente se desenrola, a qual dá à arte italiana, durante mais de duzentos anos, esse lado desvairado, frenético, ansioso, com que a maioria de seus mestres a marcam. Assim ela vai do organismo cristão, onde ainda se acha inteiramente contida no século XIII, ao organismo intelectual do século XVI, que a arte, mais do que qualquer outra coisa, ajudou a construir. Mas essa passagem de um ritmo a outro é dolorosa. Toda a vida espiritual de Florença, por exemplo, parindo lentamente a fórceps a criança-homem que até então dormia entre os flancos obscuros, mas ardentes, do cristianismo que chegara ao fim da sua gestação, constitui um dos instantes mais santos de nossa história ocidental. Não se pode imaginar energia mais tensa e mais violentamente contrariada do que aquela onde esses homens surpreendentes temperaram as molas mestras da Europa moderna. Eles tiveram que combater não só os ensinamentos e as proibições da Igreja, que ainda aceitavam propagar em suas obras — na maior parte das vezes com sinceridade —, mas também os hábitos do público — hábitos intelectuais, formais e visuais, que tantos séculos haviam forjado. A desco-

36. Ver “A Arte do Renascimento”, vol. III desta *História da Arte*.

berta da perspectiva, por exemplo, marca a entrada do espaço real no plano único da pintura e, por conseguinte, do espírito, revolução não exclusivamente geométrica, mas também filosófica, cujas conseqüências, por mil passagens secretas, vão se fazer sentir em todas as manifestações do corpo social.

II

O individualismo é a tal ponto a lei do desenvolvimento da civilização italiana, que podemos acompanhar suas manifestações na própria arquitetura, que é, no entanto, arte social por excelência, expressão coletiva de um pensamento e de uma necessidade comuns a todo grupo humano entregue à atividade criadora. Sem dúvida, seja qual for desses grupos que se trate, é fácil seguir no tempo, de século em século — por exemplo, dos séculos VIII ao III a.C., entre os gregos, dos séculos XI ao XV entre os franceses —, o crescimento do espírito crítico que, pouco a pouco, ia diminuindo a robustez dos suportes, a espessura das paredes, a dimensão dos vazios, perdendo-se gradualmente de vista os conjuntos para se dispersar nos detalhes, aumentando de ano para ano a importância da escultura e do ornamento em detrimento da solidez do edifício. Mas, entre os italianos, esse espetáculo está mais caracterizado. Em vez de separar sem incidentes o indivíduo da massa e em vez dos três ou quatro séculos necessários à sua definição, aí surgiu, menos de duzentos anos após os primeiros espécimes do esforço arquitetônico coletivo, um elemento revolucionário que quebrou a unidade espiritual e renunciou a sacrificar ao sentimento das massas as necessidades concretas do indivíduo. A idéia municipal, que já marca uma regressão do comunismo místico e um progresso do particularismo interessado, surge nitidamente por toda parte, a partir do século XII, substituindo o santuário pelo palácio civil. Sei bem que na França, em Flandres e na Inglaterra, a carta e a comuna são quase do mesmo tempo, mas trata-se, nesse caso, mais de organizar agrupamentos corporativos ou relações entre organismos sociais, do que de consagrar associações temporárias de cidadãos representando o di-

reito privado em crescimento. Em Siena, desde o final desse mesmo século, aparecem palácios particulares, não só nas áreas rurais, como ocorria na França e na Inglaterra, fortalezas ainda comuns onde um grupo de servos desfruta do direito de refúgio sob a égide de um senhor que pertence, como eles, a um sistema coletivo unanimemente consentido. Na Itália, é nas cidades que os palácios se constroem, ameaçando-se uns aos outros, de dimensões medíocres e feitos para uma família, mas de aspecto hostil, dotados de uma torre agressiva, com muros côncavos impossíveis de escalar, opondo o interesse e o orgulho de um ao interesse e ao orgulho do outro, individuação mais do que com decisão, com violência. O edifício civil toma resolutamente a dianteira em relação ao edifício religioso, o edifício particular ao edifício comum, cerca de três séculos antes de o mesmo evento se produzir na Europa. E, notem bem, isso é capital: o edifício civil é que, a partir dessa época, representa na Itália o esforço estético mais evidente e sublinha com mais força a alma italiana em sua nudez e em sua verdade interiores. Por toda a Europa, até o final do século XV, a Igreja domina nas preocupações dos povos. Na Itália, é o exato contrário. Se o leitor duvidar, compare a majestade ora severa, ora elegante, em todo caso nua, viva, livre, dos palácios de Florença, Siena, Volterra ou Pérgia, de tantas outras cidades, com a afetação, a sobrecarga, a policromia profusa, o desejo de atrair e de agradar, dos lugares de culto das mesmas cidades. É mais do que uma diferença. É um contraste diametral. O impulso do espírito e do corpo, a ordem interior, a harmonia, pertencem aqui ao homem, não a Deus.

O próprio edifício românico, pelo qual a Itália, como todo o Ocidente, preludiou desde o século XI seu poema arquitetural, conservará por pouco tempo e jamais com tamanho amor na pesquisa sensível, o caráter harmonioso e maciço de que se revestiu alhures, mormente na França. Por sua nudez firme, já anuncia não só a construção teológica de Tomás de Aquino, mas também o espírito do palácio civil. Possui a formidável simplicidade do monacato ocidental, porém com menos peso, menos espessura de paredes e menos força de abóbadas. E será o primeiro edifício a esforçar-se por reter

o indivíduo que se distanciava, ao fazer recair o esforço dos construtores sobre a coerência e a leveza do edifício, e os dos decoradores sobre a ornamentação das superfícies, que vão florir em colunetas e em arcadas escalonadas, que, por vezes, como em Pisa, envolvem a construção por completo. Ele atravessou bem mais depressa que em outros lugares a era da estabilização dogmática do catolicismo — séculos XI a XIII —, mostrando uma pressa evidente em sair dela, e só consentindo com uma espécie de resistência contra si mesmo — resistência que se sente em sua própria austeridade — nessa humildade, nessa pobreza que Francisco de Assis vai pregar, e que, para os arquitetos fabriqueiros dos séculos seguintes, será tão-somente um motivo de decoração e, para os pintores, um pretexto de desenvolvimento pessoal. Sem dúvida, ele tem as mesmas origens que no resto da Europa, e é, em parte, até graças a ele que essas origens aí se propagam. A velha basílica romana, com sua abside, onde se reunia o tribunal e suas três naves, era um fórum coberto, onde a população de mercadores, de computadores, de tagarelas, podia movimentar-se à vontade. Como em outros lugares, talvez um pouco antes — é difícil orientar-se no dédalo dos inícios da arquitetura românica, simultaneamente latina, siríaca, bizantina —, é essa velha basílica que, ao ser cortada no limiar da abside por uma nave perpendicular figurando os braços da cruz, determinará o tipo de todas as igrejas cristãs. Mas seu espírito só permanecerá pouco tempo nas disposições rituais. Aproveitar-se-á do edifício civil para exprimir-se livremente.

Por outro lado, é notável que, no próprio templo, a influência da arquitetura ogival, cuja floração, desde o final do século XII, alcançava toda a Europa, mal se fez sentir no princípio da construção e só inspirou a decoração, fornecendo assim nova prova do predomínio dos gostos individuais sobre as necessidades coletivas. A maioria dos palácios medievais de Siena, o palácio municipal de Perúgia, o palácio velho de Florença e muitos outros, dão vista para a rua através de janelas ogivais geralmente geminadas, que proporcionam a essas arrogantes fachadas uma espécie de graça ardente, um rosto em que se misturam charme e violência e que só

aí se encontra. Omito de propósito os palácios venezianos, onde a mistura do árabe, do bizantino e do gótico cria uma profusão decorativa que arruinaria sua harmonia na luz dura da Itália central e que só o vapor de água da laguna consente, ao opalizar a pedra, aliás originalmente pintada com tintas multicores que transformavam a sua textura. Isso nada tem a ver com a Itália, como tampouco tem Ravena, onde Bizâncio reina, ou a Sicília, onde a influência e mesmo a dominação árabe é ainda mais perceptível do que em Veneza. A verdadeira arquitetura românica não vai muito além de Roma, ao sul, e o estilo lombardo constitui uma sua ampliação algo fria, cujos elementos perpendiculares, de um aspecto tão germânico, estão relacionados com as incursões incessantes, desde há tantos séculos, dos soldados e mercadores que desceram das Alemanhas pelas passagens alpinas. E os palácios civis já não são românicos, mas italianos, excetuada a sua decoração ogival tão maravilhosamente assimilada, ou seja, submetida a uma ordenação severa, onde o espaço cheio, o ângulo reto e a linha reta dominam, onde o ornamento, raríssimo, acentua a função, onde o espírito do edifício permanece concreto, positivo, tão distanciado quanto possível de toda aspiração mística ou idealismo social.

A ação de Brunelleschi, portanto, só aparentemente estará em antagonismo com o espírito que ainda animava, no início do *Quattrocento*, os arquitetos italianos. Já não se trata, como na escultura ou na pintura, de um retorno às origens romanas. É a manutenção dos princípios arquitetônicos específicos da própria Itália, dos quais os palácios da Toscana e da Úmbria já oferecem o testemunho intransigente. Ou, mais precisamente, é a aplicação desses princípios à arquitetura religiosa, que, seduzida pela ornamentação gótica, ameaçava arrastar a Itália — a catedral de Milão é um deplorável exemplo disso — para os caminhos setentrionais, que nem seu gênio, nem seu clima, nem suas formas exteriores a teriam feito tomar espontaneamente. Bem entendido, Brunelleschi força a nota, justamente para reagir contra essas direções. Ele estende, por assim dizer, como um tecido rígido, a nudez das prescrições, suprimindo o ornamento gótico, inserindo as fachadas entre horizontais inflexíveis, impondo o uso

de pedras não esquadriadas nas primeiras fiadas a fim de acen-
tuar a força desses palácios retangulares onde reina a lógica
pura, onde nenhum pretexto mais permite que as fantasias
sentimentais ou o amor ao mistério e ao efeito se insinuem.
Seus alunos Michelozzi, Benedetto da Majano e Cronaca de-
positarão no limiar do século XVI esses princípios rigorosos
em que nenhuma concessão é consentida, onde o próprio ex-
terior é retomado ao gosto da decoração, onde o arco pleno
da abóbada substitui por toda parte a lança única ou multilo-
bada da ogiva, mais leve, por certo, porém de espírito estran-
geiro. Será um retorno à arquitetura romana? Sim e não.
Brunelleschi estudou apaixonadamente seus elementos inter-
nos, o que suspende a pedra no espaço e faz as paredes supor-
tarem todo o peso da nave. Mas nada de exterior, a não ser
a sobriedade, recorda outra coisa além de seus edifícios civis
— arenas, aquedutos, teatros —, os quais constituem, justa-
mente, a marca do gênio italiano, e mesmo etrusco, ou seja,
em suma, toscano. Brunelleschi rompe com as colunas e pilas-
tras de origem helênica de que os arquitetos romanos tinham
abusado para os templos e os monumentos triunfais. Indo
mais longe do que eles nesse sentido, ele laiciza o edifício
religioso. O enorme domo de Florença, que se alça sobre
suas nervuras com tanta majestade, nada tem a ver com a
abóbada contínua, espessa, tenebrosa, do romano: ele é a
contribuição de uma Itália humanizada, em todo caso sutili-
zada por dez séculos de cristianismo, mais impetuosa, mais
ardente, mas tão decidida quanto a própria Roma em subor-
dinar o princípio religioso ao princípio civil.

Entretanto, o exemplo dado por Brunelleschi está longe
de ser compreendido por todos. Embora, no século XVI, Pa-
lladio dele retenha a clareza, a limpidez e a amplitude das
concepções, embora a própria arquitetura civil ainda conser-
ve, até meados do século XVII, certo gosto pelas linhas só-
brias e pelos ordenamentos severos, a ação conjugada de
um retorno mal compreendido às fórmulas antigas, que são
cada vez mais sugeridas pelas escavações, da derrocada do
espírito republicano e da influência dos jesuítas, que procu-
ram atrair as multidões para o catolicismo, prepara de novo
na arquitetura religiosa a ofensiva do ornamento. A deco-

ração gótica está quase abandonada, mas a decoração antiga toma o seu lugar. O frontão, a coluna, a pilastra, o capitel coríntio, vão agora desempenhar o papel que as colunetas, rosáceas, chamas irradiantes, trifólios e ogivas das catedrais francesas incompreendidas tinham representado nos séculos XIII e XIV para seduzir o indivíduo em busca de sua lei fora da unidade espiritual que o templo românico ainda representava. A tentativa de reação de Bramante, esforçando-se por realçar, através do aparato greco-latino, as arestas do edifício religioso, não é compreendida por seus sucessores que, pelo contrário, submergem-nas numa exuberância cada vez maior. A célebre fachada da Cartuxa da Pavia, bem-sucedida em si, decerto — bem-sucedida demais — é o tipo do ornamento pelo ornamento, das janelas pelas janelas, dos cheios e dos vazios por si mesmos, abrindo assim, com grande estrépito, as portas da decadência. Mas as aberrações ornamentais que irão constituir em breve o chamado estilo barroco já nada têm do Renascimento, assim como a pintura bolonhesa tampouco pôde pretender pertencer-lhe. A contar da morte de Michelangelo, cuja longa existência conduz, sendo ele discípulo de Ghirlandaio, sua mais ardente juventude ao limiar dos grandes Estados modernos, separados da tutela religiosa, a Renascença não é mais que uma expressão histórica. Ela concluiu sua imensa tarefa e o mundo sai dela como de um sonho, aturdido e desencantado. E é justamente Michelangelo quem leva à mais alta expressão suas energias de criação e suas energias de dissolução, que ele resume em sua obra com a potência de um deus brandindo no mesmo punho o raio que ilumina e mata. Sua arquitetura, notadamente, que retém na atração geométrica do desenho todos os elementos ornamentais que procuram libertar-se dessa formidável pressão, exerce, como toda a sua arte, ainda em vida dele, uma ação devastadora. Suas concavidades, suas saliências, suas deformações furiosas, que exprimem o tormento de uma alma que, no mundo de então, é a única capaz de conter a complexidade do conhecimento na unidade do espírito, convertem-se na regra e na lei. Desencadeia-se a orgia decorativa. Os edifícios religiosos incham de baixos-relevos imprevistos, esvaziam-se em buracos bruscos, dissimulam sua ossatura débil, vacilante

ou, por vezes, até esquecida, sob uma retórica redundante que apenas visa o efeito. Quando se pronuncia a palavra “Renascimento” é preciso esquecer essas coisas, tal como não se deve levar em conta, ao falar-se do gênio grego, os excessos da escola de Rodes, ou, como é preciso, quando se rememora a arquitetura ogival, riscar da lembrança os exemplos de seu profuso esgotamento, que cobriu de rendilhados complicados, frágeis, inarmônicos, a carcaça deslocada das naves quatrocentistas francesas. Subsiste o fato de que, consideradas em seu conjunto, as construções religiosas da Itália de Gregório VII e as construções civis da Itália republicana dos quatro séculos seguintes oferecem todos os elementos figurados que assinalam o caminho que vai do mais complexo simbolismo espiritual ao advento da inteligência em busca de um organismo novo.

III

É quando se aborda a pintura que a palavra “Renascimento” fica mais difícil de se aceitar. Ou, então, teremos de admitir a existência de dois Renascimentos, como tem sido tão frequentemente observado. Um, cujo foco é a Toscana e que constitui o pleno desenvolvimento de sua civilização cristã, quase contemporâneo do mesmo movimento na França, antes atrasado em relação a ele. O outro, que é por assim dizer o programa de legislação intelectual da Europa moderna e que tem por focos Florença, Roma, Veneza e um pouco a Lombardia. Nessas condições, para simplificar as coisas tem-se a tentação de situar completamente no simbolismo medieval o primeiro, tal como se fez para a França, e datar o segundo da obra de Masaccio. Contudo, o problema é mais complexo, por diversas razões. A primeira é que Francisco de Assis está tanto na origem do Renascimento do século XIV quanto no do século XIII, pois não existe entre um e outro nenhuma solução de continuidade. A segunda razão é que, no início do século XIV, Giovanni Pisano, Giotto e Pietro Lorenzetti já são homens modernos em quem, no entanto, se realiza o espírito cristão. A terceira é que a escultura, sobretudo

com Della Quercia, constitui uma arte plenamente desenvolvida³⁷, no momento em que a pintura ainda balbucia e em que, não obstante, essa mesma pintura anuncia, na vanguarda de todo o Ocidente, o esforço do indivíduo para libertar-se do símbolo.

Além disso, uma imbricação profunda em que é impossível separar os elementos, liga em suas manifestações múltiplas o espírito cristão em seu auge e a inteligência moderna no momento em que a Toscana, através de Pisa, Florença e Siena, escuta com paixão unânime a voz do pobre de Assis. Pode-se assinalar, porém, que Siena constitui o principal foco das primeiras, Florença das segundas e que, por uma consequência normal desse fenômeno, a atividade dos pintores é mais considerável e mais tocante em Siena, contudo bem mais característica em Florença, onde também são menos numerosos. Siena e, em primeiro lugar, Duccio, seu maior mestre, mantém-se mergulhada nas fórmulas bizantinas, ao passo que Florença foge delas graças a Giotto, o verdadeiro iniciador da pintura moderna, porque concebe o universo como um conjunto de forças contraditórias a serem expressas na mesma unidade plástica, enquanto todo verdadeiro primitivo organiza-o em torno de um simbolismo espiritual de que o cristianismo constitui a fonte e o centro. A distância parece muito menor entre Guido de Siena, por exemplo, e Duccio, do que entre Cimabue de Florença e Giotto, embora um intervalo de anos sensivelmente mais considerável separe os dois pri-

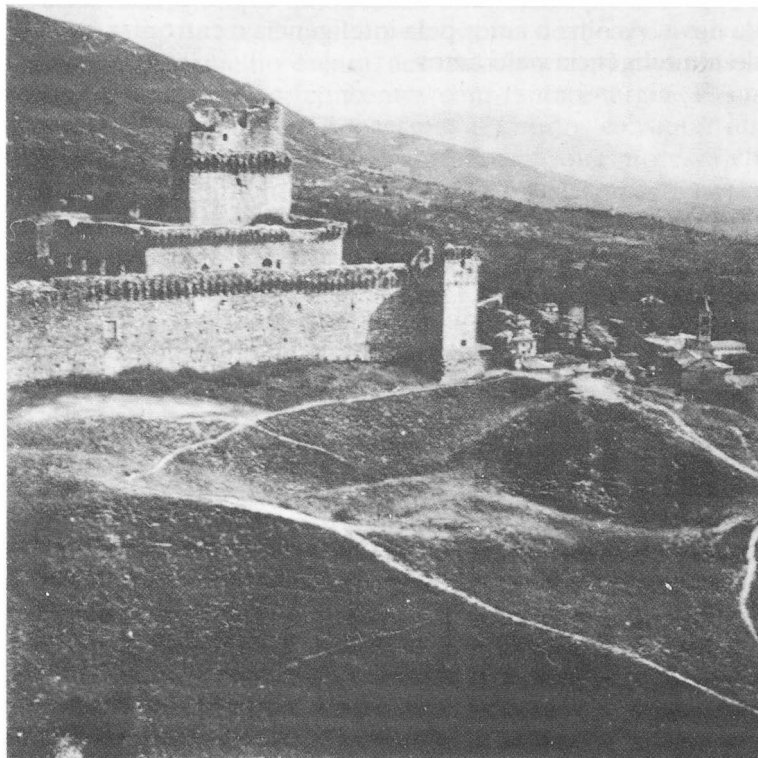
37. A escultura italiana, coisa notável, quase não se deteve no baixo-relevo e na decoração das fachadas ou dos capitéis das naves, como a admirável escultura francesa do mesmo período, incorporada tão profunda e vigorosamente ao simbolismo do edifício religioso. Na Itália, a estátua, mal apareceu, *pulou* fora, por assim dizer, do santuário. Nicola Pisano é muito mais um escultor de batistérios, de púlpitos e túmulos, do que um decorador de igrejas, pois o batistério, o púlpito e o túmulo são, na igreja, elementos separados do conjunto, destacados das paredes e, por conseguinte, mais visíveis, mais próximos do indivíduo a que, por sua função, já estão dedicados. É curioso constatar, a tal propósito, que toda a arte italiana se enraizava nas obras *leigas* da antigüidade, na própria arquitetura religiosa pela basílica, na escultura pelo sarcófago, na pintura pelo mosaico, reservado outrora, em Roma, para as manifestações do luxo mais profano, como as termas, os palácios e as *villas*.

meiros. Pelo menos quanto à inteligência da forma, pois não se pode imaginar sentimento mais profundo do que o do mestre de Siena. Mais uma vez é uma evolução inteiramente diferente, caracterizando duas cidades igualmente guerreiras, que demonstram isso no decorrer de lutas sem quartel, mas sendo uma delas cidade de montanha, fechada, mística, e a outra, cidade de planície, inquieta, aberta, ávida de vozes de fora. Esta última, ademais, oferecendo ou fazendo oferecer a seus pintores grandes superfícies para ornamentar, onde o afresco, verdadeiro instrumento da alma italiana, se desenvolve com um entusiástico impulso, agrupando em torno de si um povo de operários, despertando a curiosidade das massas que podem contemplá-lo diariamente. É deveras notável que, justamente dos animadores das duas escolas rivais, um tenha criado, por assim dizer, a técnica definitiva da pintura mural, enquanto que o outro empenhava seu principal esforço em pintar a imensa miniatura em compartimentos onde narra a Paixão com uma poesia inigualável e que seus alunos de Siena foram todos obrigados a ir a Assis a fim de solicitar lições a Giotto. Além disso, Assis à parte, os pintores de afrescos de Siena virtualmente só pintaram nessa cidade ou no burgo isolado de San Gimignano, ao passo que Giotto e seus discípulos, Taddeo Gaddi, Orcagna, Giotto, eram chamados a trabalhar por quase toda parte, não só em Assis mas também em Pádua, Pisa, Arezzo e até em Roma. O único sienense que parece ter compreendido as lições de Giotto, Pietro Lorenzetti, é justamente aquele que, dentre todos, permaneceu por mais tempo e ainda continua sendo desconhecido, havendo exercido pouquíssima influência sobre seus compatriotas, inclusive sobre seu irmão. Seu grande arabesco envolvente, que inflige a toda cena uma expressão ímpar, que constitui a marca essencial de Giotto, Rafael e Tintoretto, e que deu a toda a arte italiana seu sentido interior, é o único nó que une Florença a Siena e indica sua participação comum na sinfonia que acaba de nascer e desabrochará plenamente, dois séculos mais tarde, com Roma e Veneza.

É difícil imaginar dois seres que receberam, ambos, a mesma formação moral e não podiam ter recebido outra, mais diferentes do que Giotto e Duccio, o que é mais um sinal

desse individualismo tão novo que emerge e já caracteriza tão fortemente dois contemporâneos. Em Duccio, só conta a vida espiritual. É ela que dá aos rostos tanta interioridade, essa profunda permuta de fluidos na ação dramática, essa intensidade de expressão que, sem qualquer artifício exterior, os vincula à mesma tragédia moral e os reúne em torno dela, esse movimento, esse amontoado de multidões varridas pela mesma tempestade e que a comovente cor, verde-escura, azul-escura, vermelho-escura, acumulada por grandes massas sobre fundos de ouro, concentra com tanta energia. É surpreendente, quando o comparamos a Giotto, constatar que nele tudo parece confuso e misturado, até mesmo essa cor tenebrosa, essas multidões assustadas, ou fascinadas, presas da dor ou da alegria, reunidas para o trabalho ou o suplício, adormecidas pela fadiga, despertadas pela tragédia ou a auro-ra, em que as personagens se amontoam umas sobre as outras. No entanto, tudo se ordena e se arruma espontaneamente graças ao poder orgânico de um conjunto que obedece, em sua aparente desordem, ao mesmo desejo central. Já no mestre florentino, a ordem reina antes mesmo de a expressão moral ser buscada: cinco ou seis personagens representam a multidão onde Duccio coloca trinta; a natureza inexiste; o homem, e só ele, é todo o drama; a cor, quase abstrata, em todo caso discreta e clara, serve apenas para acentuar e simplificar a disposição; os volumes apenas indicados, embora de modo seguro, se escalonam e se distribuem com uma harmonia precisa que exprime a multidão, em vez de a representar; e o espírito penetra as formas muito mais pelo jogo das linhas do que pelo vigor pitoresco e colorido do sentimento. O milagre é que a comunhão se faça entre esses dois espíritos que encontram, no mesmo motivo tão apaixonadamente amado por ambos, o pretexto para um encerrar o velho mundo e para o outro inaugurar o novo. O drama místico em torno do qual se construiu uma religião converte-se em drama humano universal. Mal saiu do coração, entra na inteligência. Eis um grande mistério e, para compreendê-lo, é preciso ver as duas manifestações essenciais, *A Majestade* de Siena e *A Descida da Cruz*, de Pádua. Não se pode apreender de outro modo a concordância milagrosa que une esses dois

poemas, apesar da distância imensa que parece separá-los. A incomparável poesia da Paixão brota, na primeira, de uma música interior que se propaga de dentro para fora por toda a superfície das formas para reconduzi-las a ela; na segunda, de um poderoso olhar sobre o mundo que abarca as formas desde fora, a fim de lhes penetrar o espírito. Se Duccio é a suprema expressão da velha idade, Giotto é o anunciador da nova. Acolhe o amor pela inteligência e entroniza no mundo a inteligência pelo amor.



136. Assis. Foto Boudot-Lamotte.

A MISSÃO DE FRANCISCO DE ASSIS

I

A Itália não conheceu os séculos de silêncio em que o aniquilamento do mundo latino mergulhou a Gália. Visitada como esta, e com maior freqüência do que esta, pela invasão, a Itália conservava, no entanto, a lembrança de um mundo ordenado e de aspecto grandioso, que se assemelhava aos seus desejos. A Antigüidade mediterrânea devia entrar no mundo moderno seguindo a inclinação de seu gênio natural. Roma instalou nas basílicas seus deuses rebatizados. As velhas raças pedem às velhas civilizações que lhes forneçam o meio de alcançar o refluxo da vida nelas.

Os bárbaros demolem os templos, seus filhos italianizados os reerguem. E nada mudou. Da ruína de ontem sai ainda um basílica. O papel do vencedor não consiste em ensinar procedimentos novos, mas em infundir energias novas. Ele oferece seus sentidos virgens à revelação das paisagens gloriosas. Assim ocorreu com os dórios, fecundados pela Grécia. As novas generalizações nascem da fusão da matéria humana setentrional no cadinho greco-latino.

Sabemos muito bem disso. É preciso dizê-lo. Os maiores no-lo confessaram. Montaigne vai pedir à Itália que aprove sua sabedoria. Shakespeare invoca-a todos os dias para justificar sua paixão. Goethe vive dela, Stendhal e Nietzsche também. Byron adora-a. No tempo em que Rembrandt é rico, Giorgione reina em seu ateliê e, quando fica pobre, sempre há algo da chama italiana no centro do raio que acompanha

sua descida às trevas do espírito. É a Itália que organiza o tumulto de Rubens, que revela a Velásquez o espaço, a Poussin a arquitetura da terra, a Claude Lorrain a arquitetura do céu. A partir do instante em que a tocamos, sentimo-nos invadidos pela embriaguez de compreender. Na Itália, a inteligência e o instinto confundem-se, o cientista consente que o artista se apodere da mecânica e da geometria, o artista aceita triturar a cor e preparar a argamassa. A mais atroz volúpia atinge nela as raias da santidade, a castidade queima como uma orgia. O amor é, aí, fúnebre como a morte, a morte possui a sedução e o mistério do amor. A ambição de dominar instiga a sede de conquista e de conhecimento, e a conquista e o conhecimento jamais são suficientemente definitivos para que aquele que quer conquistar e conhecer se considere digno de comandar. O orgulho aí se fortalece, a ponto de humilhar-se sempre diante do que lhe falta aprender para afirmar-se publicamente. Em nenhum lugar o crime e o gênio se encontram tão perto um do outro. Caim e Prometeu adivinham-se sob todas as frentes erguidas, ao fundo de todos os olhos abertos, em todas as mãos que se crispam no cabo da ferramenta ou do punhal. O solo aí treme e, no entanto, sentimos algo de eterno no perfil dos montes e na curva dos rios. Por toda parte o mundo aí conserva o espírito incorporado à sua forma e quer que a paixão dos corações arranque-o insaciavelmente dela. Itália! Algo machuca no amor que temos por ti, temos medo de jamais saber inteiramente o que nos queres ensinar.

A força virtual nela existente deve impor-se apesar de tudo. A própria Bizâncio contribui menos do que se costuma dizer. Salvo em Ravena, colônia do império grego, salvo em Veneza, onde vive o Oriente, salvo na Sicília, região grega onde os elementos bizantinos se misturam aos elementos árabes e normandos para constituir, na Idade Média, um estilo voluptuoso, cruel, paradoxal, bárbaro, impossível de definir, difícil de reconhecer, Bizâncio não fornece à Itália uma única idéia cujo transplante possa se tornar a origem de uma nova ordem arquitetônica. A Itália só aceita a cúpula porque ela já recobre o Panteão. Quando, em pleno século XIII, na época em que os santeiros franceses, mestres da escultura ociden-

tal, são chamados a toda parte, Nicola Pisano resolve estudar os sarcófagos romanos a fim de aprender a trabalhar o mármore e talha como se fosse a machado figuras comprimidas em multidão, ardentes de viver, rudes, tensas num esforço brutal, ele levanta, em face dos artistas do Norte, a reivindicação categórica do gênio latino primitivo. A Itália não esquece, porque permanece Itália. 139

Atribui-se com excessiva frequência a uma vontade de tradição transmitida pelas escolas a perpetuação de certas formas essenciais que apenas exprimem os desejos formais da raça e as indicações do solo. A coluna que reaparece no frontão das igrejas e de alto a baixo das torres da Itália românica era, em todos os países mediterrâneos, onde as palmeiras, os pinheiros, os teixos, recortam seus troncos lisos contra um céu duro, uma expressão natural que não podia desaparecer. A Antigüidade e a nova Itália harmonizam-se nessas redes de galerias bordadas de arcadas que estendem seus rendilhados aos batistérios redondos, às fachadas nuas dos templos e aos campanários quadrados. A basílica recorreu às árvores cuja folhagem nítida deixa ver sob suas bases a transparência e a limpidez do mundo, para recobrir com sua graça e sua altivez a grande nave romana.

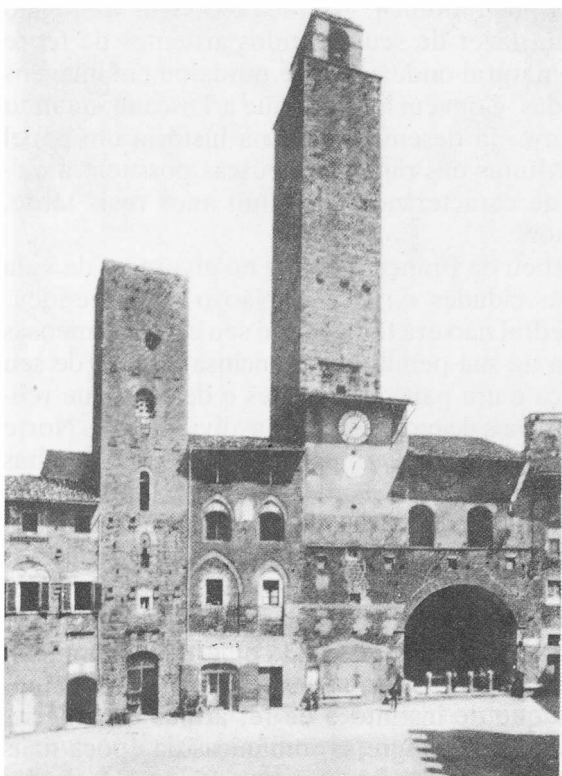
As necessidades familiares e médias da Itália reclamavam essa arquitetura. O rosto de suas cidades fortificadas e de suas *villas* dispersas pelas encostas das colinas entre os ciprestes imprime ao coração daqueles que não podem esquecer a força educativa de seus severos e melodiosos perfis, a lembrança precisa de arcadas brancas e de revestimentos de mármore branco e negro que misturam de longe as catedrais aos vermelhos desbotados dos telhados. No momento em que o românico teocrático definia no Norte e Oeste da Europa o dogma arquitetural, Pisa, Lucca e muitas outras cidades da Itália continental já caminhavam, para lá das torres e dos templos, no sentido da expressão popular que convinha aos italianos, tal como a Comuna francesa, um século depois, iria no sentido da expressão popular que convinha aos franceses. O românico italiano sai sem esforço do espírito vivo da raça. Ela não terá que se sublevar inteira, como a França do Norte, para reclamar o direito de afirmar sua visão. O

catolicismo nunca deixou de ser, na Itália, um aparelho exterior de dominação política que, conquanto não deixe ao homem a liberdade do pensamento, abandona-lhe por completo a da sensação. A galeria com colunata define a igreja, a *loggia*, a casa da cidade e a casa de campo que toscanos e lombardos, se estivessem entregues a si mesmos, ainda hoje continuariam construindo. É ela que continua sustentando, ao longo das ruas calçadas, para proteger a multidão da chuva e do sol, as fachadas cor-de-rosa e brancas, cujas janelas com persianas verdes sobem até a beira do telhado. É ela que se perfila, à sombra dos pinheiros-mansos, nos terraços retilíneos das *villas* florentinas. E é ela que protege, às portas das cidades, os campos-santos lajeados de mármore onde se caminha sobre os mortos.

II

A vida, ao invés do que sucedeu no declínio das civilizações antigas, reapareceu no Norte do país. O Sul não foi tão fortemente sulcado pelas sucessivas invasões. Na Itália meridional, os barões normandos tiveram que defender-se contra um clima demasiado diferente do deles, contra uma raça mais enfraquecida que a da Itália continental, por um esforço mais antigo. Além disso, solicitavam a proteção do papa para conter as províncias conquistadas. A organização feudal empregou-se por inteiro em quebrantar a ação deles.

No Norte, pelo contrário, as cidades beneficiavam-se da luta entre o papa e o imperador para conquistar a autonomia e fortificá-la por meio de um sistema de alianças alternativas com uma das duas potências que disputavam a Itália. Guelfos e gibelinos, brancos e negros, Pisa, Florença, Lucca, Siena, Parma, Módena, Bérgamo, Mântua, Milão, Pavia, Cremona, adotavam ora um rótulo, ora outro para viverem guerreando sob a cruz da Igreja ou sob o estandarte do Império. Era preciso que optassem entre a morte, quando a paixão de viver atingia o auge, e uma vida que tinha de extrair todos os alimentos de sua força de uma vigilância ativa, uma curiosidade incansável, um esforço físico e moral contínuo. Daí a energia



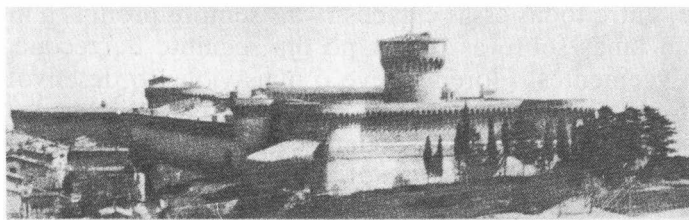
137. San Gimignano (séc. XIII). Palácio do Podestat.
Foto Alinari-Giraudon.

das repúblicas italianas, de onde, queiramos ou não, o espírito moderno surgiu.

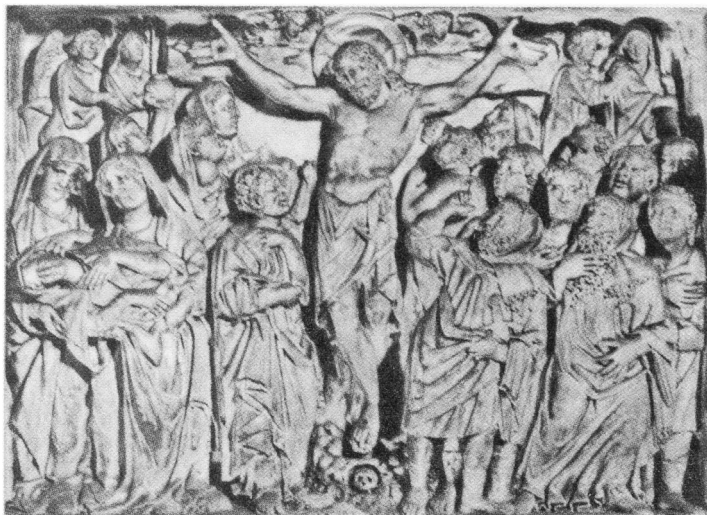
Se, entre todas essas cidades rivais sempre prontas a investirem umas sobre as outras no dia seguinte de reconciliações veementes, Florença teve o mais violento desenvolvimento — a ponto de absorver a Toscana em dois séculos, de desempenhar um papel poderoso na vida da Europa e de se inscrever de forma indelével em nossa lembrança —, é que ela situava-se no cruzamento das estradas que ligavam Roma à Alemanha e um ao outro os dois mares que orlam a península. Toda a vida comercial, militar e moral da Itália

medieval passava por Florença. A graça e o vigor da região que a rodeia iriam fazer de seus sentidos ardentes de febre e tensos o molde natural onde a vida se modelou em imagens acentuadas e nítidas. Convém lembrar que a Toscana, quando se chamava Etrúria, já desempenhara na história um papel análogo a esse. Muitas das pinturas etruscas possuem a elegância bizarra que caracterizará, dois mil anos mais tarde, a arte dos toscanos.

A Itália recebeu da França o gótico no alvorecer da vida municipal de suas cidades do Norte. Não o compreendeu. A floresta da catedral não era feita para o seu céu. As imensas naves extinguíam na sua penumbra silenciosa a febre de seu espírito. A França é um país de planícies e de rios, que reúnem. A Itália é um país de montanhas, que dividem. Do Norte ao Sul, suas cidades de bronze ameaçam-se, no cimo de altas colinas separadas por ravinas a pique. A Itália da Idade Média não podia ter arquitetura religiosa, porque a arquitetura religiosa, naquele momento, extraiu sua grandeza dos desejos sociais que a criaram e porque, pela natureza de um solo demasiado fragmentado e de um céu demasiado clemente para fazer sentir ao homem a necessidade de ajudar o homem, ela tinha mais necessidade de paixão e de inteligência, armas do indivíduo, do que de instinto e de fé, armas da espécie. É preciso dizê-lo. Fora das igrejas românicas da época mais antiga, com sua altivez, sua força guerreira, suas fachadas com pátina dourada, as catedrais italianas são feias. Sem dúvida, elas tomam das ásperas e nervosas cidades que sobem em tumulto ao assalto de seu campanário, reto como um mastro na tempestade, um encanto singular, cativante, perverso

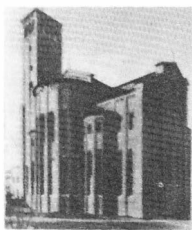


138. Volterra (séculos XIII-XV). Fortaleza. Foto Alinari-Giraudon.

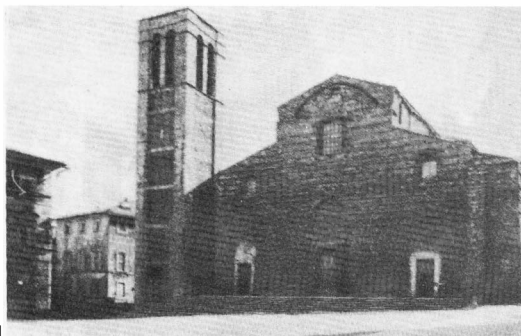


139. Nicola Pisano. A crucificação. Baixo-relevo do batistério de Pisa. Foto Anderson-Giraudon.

e de que só podemos desprender-nos dominando com um esforço as sensações superficiais. Mas, desde o surgimento do gótico, elas são sobrecarregadas de decoração, afetadas, grandiloqüentes. Já era esse o erro dos romanos ao saírem de sua arquitetura utilitária para erguerem templos aos políticos arrivistas. Os italianos não viram que o ornamento está aí para definir os órgãos indispensáveis do corpo arquitetônico, tornando-os mais esguios ou mais leves, mais pesados ou mais largos, acentuando-os diretamente no sentido de sua função. O ornamento, fora desse papel, é um instrumento de feiúra. Mascara a ossatura do edifício, que só as saliências características podem justificar. Não há arquitetura monumental sem coesão social. Aqui, os ossos furam a pele, ali a vestimenta flutua. Todo o renascimento arquitetônico italiano, toda arquitetura da Europa desde essa época soçobrou no desconhecimento desse princípio primordial. E a arte ornamental desconhecida dos franceses do século XIII vingou a arquitetura gótica ao invadir uma escola que não teve e ainda não tem outra razão de ser senão combater seu magnífico ensinamento.



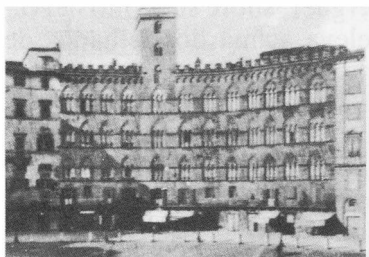
140



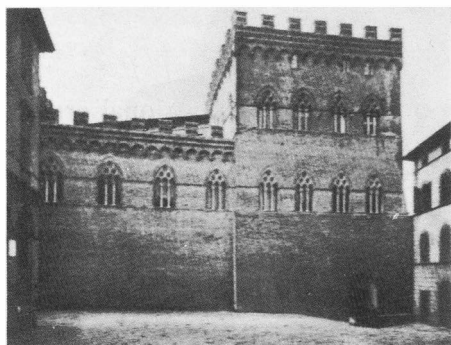
141

140. Treviso. San Nicolò (1310). Foto Alinari-Giraudon. — 141. Montepulciano (séc. XIV). A catedral. Foto Alinari-Giraudon.

137 Nos palácios municipais, criados para suprir necessidades
 138 precisas, definindo a personalidade violenta e livre da cidade,
 142 nos palácios particulares que definem a personalidade incisiva,
 143 devoradora, inteira, do senhor que os habita, senhor que
 traz para as cidades, onde a Itália se concentra, o mundo
 feudal expulso dos campos, o arquiteto italiano sente-se à
 vontade, como se sentia o arquiteto romano quando era preciso
 abrir estradas, edificar circos, termas e aquedutos. Ele
 volta para sua casa e afirma-o. Torna-se, com isso, mais forte,
 sóbrio, preciso, definitivo. Dir-se-ia que a grande laje sobre
 a qual caminham os passantes e de cujo sangue se tingem nos
 dias de rebelião, se ergue ereta para o céu, perpendicular
 à rua. Os palácios arredios se sucedem, quase maciços, como
 blocos, sem qualquer outro ornamento além das argolas de
 bronze que sobressaem dos muros para nelas prenderem-se
 os cavalos. Ao brotarem do chão, seu eixo é ligeiramente oblíquo,
 encurva-se um pouco para trás, como a espinha de um
 arqueiro. Mais acima, torna-se vertical. No cimo, inclina-se
 para diante, como ombros quadrados de onde os braços cou-
 raçados vão soltar o chumbo e o ferro. Assim, a fachada inteira
 é côncava, impossível de escalar. E duas paredes herméticas,
 de cada lado da rua, desafiam-se e ameaçam-se, sinistra
 melodia de pedra inscrita na certeza de sua função positiva
 como um teorema de geometria na função lógica do cérebro.
 Esses cubos ameaçados que uma torre quadrada domina, es-



142



143

142. Siena (séc. XIV). Palácio Salimbeni. *Foto Alinari-Giraudon.* — 143. Siena (séc. XIV). Palácio Sansedoni. *Foto Anderson-Giraudon.*

sas paredes totalmente nuas perfuradas por estreitas janelas geminadas que uma coluneta tesa como uma estaca de ferro separa, esses duros perfis de machado subindo das ruelas lajeadas de Siena, Perúgia, Volterra, Florença, Mântua, sempre permanecem apenas entreabertos. Quando os gonfaloneiros desfraldam na praça pública a bandeira das confrarias, as portas de bronze fecham-se à insurreição popular. A guerra civil não cessa. Duas plumas diferentes nos chapelões, um olhar, um gesto, e a adaga salta da bainha. O sino toca a rebate, armam-se emboscadas nas encruzilhadas, há perseguições sob as arcadas das ruas, assassina-se nas igrejas, as casas fortificadas despejam sobre o tumulto o azeite e o pez ferventes. Aí está a Itália, e não alhures. Quando o ilustre Brunelleschi, em pleno século XV, construía o palácio Pitti, empilhando dois andares nus sobre blocos de pedra apenas desbastados, quando, após sua viagem a Roma, rompia com a arquitetura francesa desfigurada para retornar à arte positiva dos ancestrais e abandonava o lirismo artificial dos archi-

tetos religiosos do seu país para erguer, sobre suas oito nervuras de pedra, o domo que se eleva acima dos telhados de Florença com um ímpeto tão forte e tão duro, ele consumava, em relação aos góticos italianos, uma revolução ainda mais radical do que aquela que os góticos franceses tinham realizado três séculos antes, em relação aos monges românicos. Brunelleschi prestava ao gênio de sua raça a homenagem de reconhecê-lo em si mesmo.

III

A partir do momento em que a França setentrional erguia, no imenso repicar dos sinos, seus poemas sonoros que a pedra e o vidro embalam sobre as cidades, a Itália definia-se, portanto, em seus palácios violentos e retilíneos, pelo que definirá muito mais tarde seu Renascimento. Ela já afirmava, em plena Idade Média, os direitos do indivíduo. Os arquitetos românicos já assinavam com freqüência suas obras e toda a Toscana conhecia o escultor Nicola Pisano, quando nenhum santeiro francês pensava em dizer seu nome. Os Scaliger, eretos em seus cavalos de armas, já pisoteavam sua poeira. Era impossível que o cristianismo popular assumisse, na imaginação italiana, a forma que lhe dava a sensibilidade francesa. Somente alguns indivíduos podiam viver a exaltação sentimental e poética que seu acento lhe imprimiu sem serem devorados por ela. Na Itália existe efetivamente uma catedral. Mas a multidão pôde apenas desejá-la ardentemente. Não contribuiu para ela. Sua nave é Francisco de Assis. Suas torres, Dante e Giotto.

O fundo do século é a violência. Na Itália, a Igreja feudal pesa mais do que em outras partes. A tiara e a mitra compram-se quando não são tomadas de assalto. O padre mantém na obediência, pelo inferno, os pobres em quem o sentimento furioso do direito individual obscurece, como nele próprio, o sentido do dever social. É preciso ver com que raiva são pintados nos muros do campo-santo de Pisa os suplícios infernais.



144. Arte de Pisa (séculos XIV-XV). Virgem da anunciação. Madeira, detalhe. Museu do Louvre. Foto Giraudon.

É por reação que nasce a doçura. Ela foi absoluta como a violência, porque incendiava como esta espíritos cuja paixão não conhecia outros limites senão a plena satisfação de seu insaciável instinto. Francisco de Assis amou com o mesmo arrebatamento que os homens de seu tempo punham em matar. Se ele se submeteu àqueles cuja corrupção e violência tinham provocado sua vinda, foi porque sentiu em sua doçura uma força invisível, capaz de limpar e renovar o mundo. Mas ao fazer o espírito humano reentrar na natureza, de onde o cristianismo primitivo o havia arrancado, restituiu-lhe o alimento da dignidade e da força. Seu pateísmo protestou contra o dualismo cristão que torna definitiva a discordância entre a carne e a alma, e fecha brutalmente o acesso às grandes harmonias. Ao morrer, arrependeu-se de ter praticado o ascetismo, “ofendido seu irmão, o corpo”. Fala profunda e encantadora! Ele foi, na Itália, na ordem do sentimento, o que Abelardo fora na França, o que Roger Bacon iria ser na Inglaterra na ordem da razão. A humanidade pagã inteira, que ele ligou ao espírito de Cristo, ressuscitou em seu amor pela vida universal. E esse amor o conduziu, como aquela conduziu seus últimos pensadores, à negação interior da propriedade, ou seja, à liberdade.

Ele não fez aos homens de seu tempo os discursos de moral que os entendiam sem os modificar. Disse-lhes, com uma poesia tão ardente que, ao falar-lhes, tremia, ria, chorava de alegria, tudo o que ele encerrava de amor pelo que existe sobre a terra. Nunca deixou de amar. Adormecia sob as árvores e despertava no mesmo lugar. Chamava a si os animais, cantava, chilreava, assobiava como eles, mendigava para eles, e os animais o seguiam. Pedia conselhos às cigarras, que estas lhe davam e ele não hesitava em seguir. Ignorou a teologia mas deixou esta oração:

“Louvado seja o Senhor Deus por todas as criaturas e, singularmente, por nosso irmão, o senhor sol, que nos dá o dia e a luz! Ele é belo, ele irradia grande esplendor e vos dá testemunho, ó meu Deus!

Louvado seja o meu Senhor por nossa irmã, a lua, e pelas estrelas! Vós as formastes no céu, brilhantes e belas!

Louvado seja o meu Senhor por meu irmão, o vento,

pelo ar e a nuvem e por qualquer tempo! É por meio deles que sustentai todas as criaturas!

Louvado seja o meu Senhor por nossa irmã, a água, que é muito útil, humilde, preciosa e casta!

Louvado seja o meu senhor por nosso irmão, o fogo! É por ele que iluminais a noite, ele é belo e agradável de se olhar, indomável e forte!

Louvado seja o meu Senhor nossa mãe, a terra, que nos carrega, nos alimenta e produz todos os frutos, as flores de todos os matizes e as ervas!"

Quando morreu, as cidades da Úmbria bateram-se em redor de seu caixão para disputar seus ossos. É assim que os homens compreendem. Não importa. Isso ainda era paixão. E ele deixou na devoção das multidões e na imaginação dos fortes um rastro tão resplendente, que iluminou a Itália inteira até o fim de sua noite. Deu-lhe o amor das formas, e ela viveu dele quatrocentos anos.

O maior poeta e o maior pintor da Idade Média vieram beber na sua lembrança. As torres brotaram da nave de um só impulso. Uma rude e maciça, atravessada de chamas, cheia de órgãos e trovoadas, como nervuras de ferro. A outra, calma, um raio subindo do mundo sensual para atingir, de uma tirada, a luz do espírito. Dante e Giotto. As duas faces da Idade Média. O inferno, o paraíso. As duas faces da Itália, sobretudo, amorosa e violenta, tal como é fascinante e selvática por seus golfos luminosos e seus duros penhascos. É o primeiro dos grandes contrastes que se encontrarão até o fim de sua vida heróica, contrastes envolvidos na mesma harmonia de paixão e inteligência. Masaccio e Fra Angelico, Donatello e Gozzoli, Luca Signorelli e Ghirlandaio, Michelangelo e Rafael. O mesmo céu escuta subir rumo às suas esferas cintilantes a voz do profeta e o canto do pastor.

Giotto não é um primitivo, como dante tampouco o é, 145
 ele representa a conclusão de um longo esforço. Se revelou 146
 aos que vieram cem anos depois dele a linguagem das formas, 147
 foi um pouco à maneira como Fídias ainda pôde revelá-la 148
 aos que o amam suficientemente para se recusarem a segui-lo.
 Guido, Cimabue, o próprio Duccio, o nobre filho de Siena
 que encontrou na tradição bizantina a alma real da Grécia



145. Giotto. São Francisco de Assis pregando aos pássaros. Pintura. Museu do Louvre. Foto Giraudon.

e traduziu humanamente, pela primeira vez, o drama da paixão, não tinham podido romper a ganga hierática que os pintores de Ravena e os mosaicos enviados por Constantinopla propunham a seus desejos. Com Giotto, o movimento, a vida, a inteligência, a grande calma arquitetônica, tudo invade as formas ao mesmo tempo. Como foi quase o primeiro a chegar, dispôs de meios reduzidos, mas soube traduzir com eles uma concepção de mundo e da vida inteiramente madura. A única expressão que seu tempo dela lhe permitiu dar, ele deu completa e consciente, com a liberdade e a sobriedade dos homens que trazem em si um desses minutos decisivos que a humanidade leva, por vezes, vários séculos para conquistar. Foi daqueles após os quais a dissociação e a análise devem fatalmente recomençar. A Itália renascente está separada dele por um abismo e será necessário esperar por Rafael para que



146. Giotto. A virgem e santa Isabel. Afresco. Pádua. Foto Alinari-Giraudon.

se esboce e por Rubens para que se efetue, com o espírito moderno, a síntese que Giotto fez com o espírito medieval.

Ele possuiu esse gênio simbólico que a Idade Média cristã impunha a seus poetas como a própria natureza impunha aos cultivadores o ritmo de suas estações. Já que a vida, para eles, simbolizava a idéia divina, eles só podiam encontrar o símbolo na matéria da vida apaixonadamente amada e apaixonadamente estudada pelo que ela contém e revela. O símbolo chegava-lhe nas atitudes dos homens, no humilde movimento rente ao chão dos animais que pastavam e esvoaçavam, no prodigioso tapete azul que o dia desenrolava no espaço, nos inúmeros luzeiros que a noite nele revelava. Embora possuísse apenas em si as forças virtuais acumuladas pelas necessidades não satisfeitas dos homens desaparecidos, embora quase ninguém antes dele tivesse visto a forma viver, Giotto soube



147. Giotto. A descida da cruz. Afresco, *detalhe*. Pádua. Foto Anderson-Giraudon.



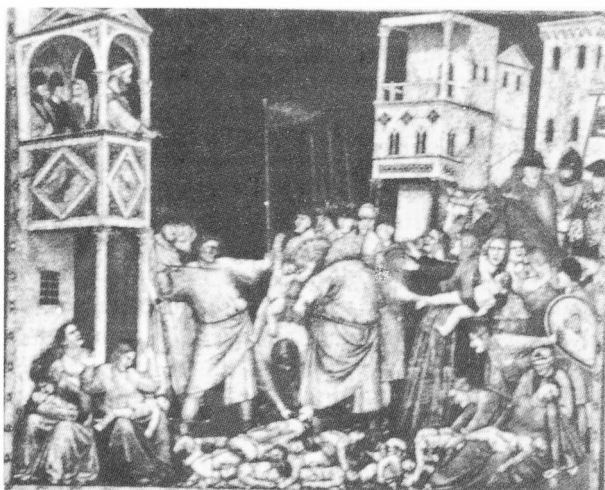
imediatamente ver que todos os nossos desejos e todos os nossos sonhos, e tudo o que é divino em nós, tudo nos vem dos nossos encontros com ela, dos lugares graciosos e rudes no meio dos quais vivemos, dos corpos majestosos que vimos inclinarem-se para o pranto ou reerguerem-se para a esperança, das mãos que suplicam, ou que se espalmam ou afastam longos cabelos dos rostos atentos, ou dolorosos, ou graves. Ele possuiu um sentimento tão puro dela que a imagem que fez viver nas paredes de Assise e de Pádua penetra diretamente em nós como uma ação viva, sem que tenhamos tido tempo de perceber que não se trata nem de escultura, no sentido próprio da palavra, visto que os perfis e os grupos, dispostos esculturalmente, estão projetados numa superfície pintada, nem de pintura, visto que mal se percebe o papel das nuances, dos reflexos e das passagens. Essa forma rudimentar é atravessada por um clarão de alma que a ergue de uma só vez.

Ela foi por si só, na Itália, esse cristianismo popular que crescia na época em densos campos na sensibilidade das multidões francesas. Giotto sentiu, como elas, sem o menor esforço, para exprimi-lo nessa linguagem simultaneamente intelectual e sentimental que só a sua raça e o seu céu lhe podiam ditar, o que correspondia a todos os homens no nascimento, na vida e na morte de um homem que os miseráveis tinham deixado divinizar para melhor se reconhecerem nele. Ele encontrou na ingenuidade de seu coração o mais elevado drama humano. E como, nos gestos de seus atores, só via sua direção essencial, ele os fez mais diretos, mais justos e mais verdadeiros para revelar esse drama aos homens que, daí em diante, só teriam de cerrar as pálpebras para senti-lo vivo neles próprios.

Giotto nos invade lentamente por ondas calmas mas incessantes, e nós seguimos, como uma folha abandonada à correnteza de um rio caudaloso, no íntimo dos homens e das mulheres, uma irresistível doçura que os prosterna em torno do herói morto, escorre em suas mãos para sustentar-lhe a cabeça exangue, os pés quebrados, os braços, e se propaga como uma luz uniforme na terra e no céu, que se acalmam em torno dele. Antes de Giotto, nunca ninguém havia captado o papel da mulher na humanidade interior, nem mesmo

aqueles que se tinham voltado para ela para o adeus, nunca ninguém a tinha visto assim, sempre no centro da paixão, incessantemente dilacerada pela maternidade, pelo amor, crucificada a todas as horas. Nunca ninguém dissera antes que ela não tem, como os deuses vivos que prendemos à cruz, a consolação do orgulho, que ela se deixa torturar sem que enfraqueça a sua fé nos carrascos que são seus filhos e os pais de seus filhos, e sem lhes pedir outra recompensa senão o direito de sofrer por eles. Ainda não se vira tudo o que há num rosto em que os olhos se afundam sob as rugas crispadas das sobancelhas, numa cabeça repousando sobre duas mãos enlaçadas, em dois braços que se afastam. Essa obra é o maior poema dramático da pintura. Não se descreve, não se explica, não se evoca: vive-se. É preciso ter visto, em Assis, essas harmonias ardentes revolvendo as trevas, o amontoado de crianças degoladas, as mães que morrem, suplicam ou olham, em seu regaço, um pequeno corpo inerte, os soldados que parecem açougueiros. É preciso ter visto, em Florença, os amigos de Francisco que o frêmito de dor dos derradeiros minutos inclina sobre sua morte. É preciso ter visto, em Pádua, as mulheres ajoelhadas, aquelas que se abrem os braços, aquelas que fazem para o cadáver divino um berço com suas mãos unidas, e Cristo entre os homens hediondos que o insultam, e aqueles que sofrem, e aqueles que rezam, e aqueles que amam. E quando se viu tudo isso, é como um vinho forte e suave que se leva nas veias para sempre.

Giotto havia recolhido o eco da arte francesa nos livros de iluminuras e conhecido certamente na Itália pedreiros e santeiros provenientes das margens do Sena. O filho do velho escultor de Pisa, Giovanni, que mal o precedia, impressionara-o com suas atividades repletas de ternura solícita encantadas por ouvir o menino chorar, por ver os animais pastando na grama, por surpreender a vida em sua aurora com a mãe feliz que se debruça sobre o berço. Ele o deixara abalado com suas cenas de morticínio, crucificação, crianças massacradas, dramas ardentes e tão movimentados que parecem apaixonar a própria pedra, lançá-la em punhados de chama diante do espectador. Entusiasmara-o pela segurança de sua língua, nervosa e flexível como uma longa espada que se curva



148. Escola de Giotto. O massacre dos inocentes. Afresco. Assis. Foto Anderson-Giraudon.

e se multiplica em lampejos. Pelos pintores de Siena, ele remontara até Ravena, onde, diante do esplendor policromo dos mosaicos cintilantes, pressentira, através de Bizâncio, a calma das panatênéias, que desfilavam ainda em torno do Partenon. Tinha visto a arquitetura antiga em Roma, Nápoles, Assis, onde o pintor Cavallini lhe trazia a tradição dos mosaístas romanos. Diante dos afrescos de Cimabue, recém-pintados, azuis, dourados, avermelhando-se à luz dos arcos, ele tinha trabalhado na penumbra da igreja baixa onde todos os céus místicos acumularam no salitre seu azul, seus crepúsculos e as estrelas de suas noites. A linha das montanhas, os golfos, os homens tinham-no solicitado por toda parte. Vejam essas figuras que se adiantam, puras, e, num só movimento, essas harpas, esses violinos que tocam, essas palmas agitadas, esses estandartes que se inclinam, esses nobres grupos em torno dos leitos de morte, de parto ou de agonia. Algo vibra neles que os gregos não conheciam, a dor nas bocas, a doçura nos olhos, a confiança que o homem teve, por um instante, no homem, e a esperança de nunca mais sofrer. Algo neles resplandece que a Idade Média ocidental não conhecia mais: uma repercussão das formas nas outras



149. Simone Martini. Santo e santa. Afresco, *detalhe*. Assis. Foto Anderson-Giraudon.

formas, uma harmonia de movimentos que se respondem, um traço reunindo em sua ondulação rítmica torsos que se inclinam, outros que se deitam e outros que permanecem de pé.

Quanto a mim, não posso imaginar um homem mais inteligente do que Giotto. E estou certo de que essa inteligência é a depuração progressiva e lógica do mais cândido sentimento e da emoção menos afetada. Bastou-lhe ver morrer seu amigo, sua mulher dar à luz, seu filho sofrer, para saber como as atitudes daqueles que choram ou agem em torno do drama se organizam espontaneamente, tendo todos o próprio drama como único centro de atração. Sem esforço, ao que parece, e para exprimir direta e naturalmente esse drama e as circunstâncias desse drama, as massas vivas obedecem às leis secretas que presidem desde sempre à harmonia dos agrupamentos. É porque cada um dos seres que aí estão misturados atua de acordo com sua função sentimental, que ele participa da função mais geral do conjunto, função artística,

metafísica, se quiserem, que reproduz a eurritmia misteriosa dos mundos com uma instintiva, musical e, apesar disso, estreita fidelidade. Em comparação com o velho mestre florentino, Rafael só parece perceber o exterior dos gestos, Michelangelo dá a impressão de um esforço desesperado para atingir esse equilíbrio perfeito que, para Giotto, é uma função essencial, Rubens parece forçar em atitudes teatrais o movimento interior que ordena e distribui, e Rembrandt aparenta, por vezes, estar buscando o efeito. A ordem que todos buscam febrilmente, nas bruscas intuições, nas tempestades, nas revoltas ou nas tensões contínuas do espírito, entra em Giotto com a própria emoção, que assume seu caráter arquitetural e plástico na harmoniosa fusão do pensamento e do coração. Por isso, a “composição” de Giotto talvez seja o maior milagre da pintura. Digo “milagre”, sendo milagre a realização mais espontânea, no gesto, no desejo mais inacessível no espírito. Essas mãos que se juntam, esses dedos que se crispam sobre o peito, esses corpos que se ajoelham, se erguem, se inclinam, ou se mantêm eretos, esse escalonamento progressivo das formas humanas, todo o aparato exterior do desespero, da súplica, da adoração, da oração, que constitui essa obra patética, entra em borbotões na unidade do pensamento



150. Taddeo Gaddi. A anunciação. Afresco. Florença. Santa Croce. Foto Alinari-Giraudon.



151. Pisa. Campo Santo. O triunfo da morte (séc. XIV). Afresco, *détalhe*. Foto Anderson-Giraudon.

para demonstrar o acordo definitivo das nossas necessidades morais com nossas necessidades estéticas. Uma poderosa e envolvente melodia domina e embala todos os gestos desesperados... Esse poeta da dor tinha em si a alegria das épocas vivas em que tudo culmina, se conjuga e se harmoniza nos espíritos para reconforto daqueles que buscarão seus traços, qualquer que seja a sua fé, sua vida, o motivo de seu sofrimento e a forma de sua esperança. Não foi Giotto quem fez a unidade de sua obra, foi a unidade do tempo que o criou. E a unidade, que é um hino, eleva-nos acima das lágrimas. Giotto não chora o Cristo ou a mulher, e nós tampouco choraremos. É uma indizível doçura, uma indizível esperança. Ele compreende, ele se inclina, estende uma mão forte, reergue aquele que caiu, para sustentá-lo e conduzi-lo entoa um cântico magnífico, e sua grande linha severa ondula, sobe, desce e torna a subir como uma voz.

Profundamente italiano por seu gênio idealista, dramático e decorativo, e contendo, embora resumisse um único momento da Itália, toda a Itália que viria, até mesmo a Itália decadente, Giotto comungou na humanidade mais geral com

todos os heróis da pintura pela devoção com que acolheu a vida, pelo sentimento apaixonado que teve das obrigações que ela lhe confiou, pelo desejo divino que o fazia transfigurar o mundo e sustentar os azuis-celestes do paraíso entreaberto sobre os graves acentos humanos dos vermelhos, verdes e negros... Sua esperança nunca subiu mais alto do que sua intrepidez de homem. No dia em que reuniu em torno de Jesus crucificado os anjos com plumas de raios meio submersos no céu, ele reencontrou o símbolo supremo que Ésquilo tinha imaginado para fortalecer nossa coragem, quando viu o enxame das Oceânides esvoaçando em torno de Prometeu.

IV

Essa obra é, portanto, por si só, um monumento social em que a radiosa pintura associa os volumes esculturais num ritmo arquitetônico. Tendo o homem desaparecido, ela depressa desmoronou. Os que vieram apenas souberam reunir os destroços para elevar edifícios isolados que nada mais eram, no século anárquico, senão asilos provisórios, frágeis, abertos a todas as tempestades, onde a alma italiana inquieta e desunida não podia encontrar mais que a sombra da certeza heróica onde os grandes espíritos da Idade Média tinham forjado sua esperança. Foi depois de Giotto que apareceram os verdadeiros primitivos, mas primitivos que não tinham mais ímpeto, o fim de uma época. Essa espécie de aurora surda que iluminava por dentro os grandes rostos austeros das virgens de Cimabue, seus grandes olhos sem fundo como os das figuras pintadas nos sarcófagos do Egito, nas cúpulas de Constantinopla e nas paredes de Pompéia, essa força nascente que começava a esculpir os crânios chatos dos ídolos bizantinos, a levantar o coro dos eleitos, no vento das harpas celestes, com uma vaga animação, toda essa chama obscura de vida que revelou de súbito o homem a si mesmo nesse relâmpago de espírito que foi Giotto, tudo isso baixou de uma só vez, brilhou apenas em clarões hesitantes que se extinguíram em fumaça. Como os artistas italianos não podiam recriar o magnífico equilíbrio de alma que cobrira as paredes de Assis e

de Pádua com essas linhas austeras em que a ordem universal se inscreveu por um momento, e como não viam atrás de si senão duas obras divinas, eles pediram refúgio à mais desesperada, a única também que lhes consentia a liberdade de falarem como lhes aprouvesse. Permanecendo Giotto inacessível, o ciclo dantesco abriu-se no momento em que a peste da Toscana justificava as visões deste. Em Florença, Orcagna, imaginação severa, pintor dos rostos enobrecidos pela meditação ou crispados pela dor, não via mais que multidões reunidas, olhos postos no céu, mais que grandes formas suplicantes. Taddeo Gaddi, com uma doçura magoadada, pregava o Cristo em todas as muralhas. A Capela dos Espanhóis cobria-se de pinturas ardentes onde passava um vento de terror, onde o estropiado e o enfermo saíam de locais infectos para rastejar e estender as mãos. Em Pisa, abandonada em sua decadência política aos terríveis dominicanos, só se decoravam os muros do cemitério com cadáveres putrefatos, vermes, demônios, suplícios, um furor de remorso... Siena mergulhava obstinadamente na vontade mórbida de morrer sem se mexer.

De todas as cidades italianas, ela tinha sido sempre a mais violenta, a mais mortificada pela guerra civil, a mais freqüentemente devastada pelos conflitos militares do Norte e do Sul, entre os quais era colhida. Conservou a dureza da idade do ferro italiana. Seus artistas viram Giotto, mas sem ir além da superfície e sem que ele arranhasse sequer a deles. 152
Duccio desempenhou em relação aos pintores de Siena o mesmo papel de Giotto em face dos florentinos. Eram da mesma 154
idade mas, sem dúvida, pouca coisa souberam a respeito um do outro. Em todo caso, muito mais do que Giotto, ele permanece imerso em Bizâncio, que ele anima, aliás, com vigorosa e encantadora expressividade. Ele possui, no mais alto grau, o dom de fazer viver e agitar as multidões. Elas afainam-se, agitam-se, sem grandes gestos, mas com movimentos de conjunto que revelam o significado da cena logo à primeira vista. Quase não pressente essa “composição” sublime que no grande florentino não é outra coisa que um perfeito equilíbrio entre o elemento moral e o elemento descritivo. Mas vai direto ao seu objetivo, que é dizer sua emoção diante da vida e morte do Senhor, expressas por formas vivas, e ele o diz



152. Duccio. Cristo no Horto das Oliveiras. Siena. Opera del Duomo. Foto Alinari-Giraudon.

com uma nobreza, uma ternura, uma inspiração, até com certa malícia na paixão que só perdem, em toda a pintura italiana, para as do próprio Giotto. Seus sucessores imediatos, Barna, por exemplo, transvestem em melodramas — aliás ardentes e coloridos — esse vigor passional que bastaria para definir, para lá do gênio de Giotto, o próprio gênio da Itália. Todos os seus heróis possuíram essa alma dramática e todos os seus falsos artistas, desde há cinco séculos, dela se serviram despudoradamente para caluniar, aos olhos dos homens, o ideal que ela lhes confiou com tanta generosidade. Barna, Spinello Aretino, desfiguram a agonia da Idade Média latina, tal como a escola bolonhesa devia desfigurar mais tarde a agonia do Renascimento ao declamar em estilo teatral as realidades espirituais arrancadas ao desconhecido por Masaccio, da Vinci, Michelangelo, Rafael e Ticiano.

Entretanto, nessa cidade retrógrada, que queria, em meio à agitação e à inquietação dos espíritos, conservar seus deuses sob sua armadura, o lento murchar da última flor gótica teve um perfume penetrante. Foi um pouco como o fim da arquitetura francesa... A poesia agonizante do vitral, onde um povo doente vem exacerbar sua febre, após a poesia viva que repercute na pedra e no bronze com a voz dos homens

fortes. Ela agonizou na sombra escaldante da catedral de mármore, com seu campanário branco e preto que sobe do rochedo sob o céu implacável. Agonizou no fervor místico dos azuis puros e dos dourados fornecidos aos pintores de Siena pelos mosaístas bizantinos. Simone Martini só desviava seus olhares 149 das cavalcadas militares e das altas torres ameaçadas que se elevam e pairam acima do mar de telhados, para escutar, no invisível, vibrarem as harpas celestes cujo vento lança lírios. Com ele, todas as paredes dos palácios e das igrejas tremem de vozes profundas, como se as pálidas virgens que as cobrem de alto a baixo, com seus grandes olhos oblíquos erguidos para o alto nos longos e puros rostos, em meio aos ouros e às palmas, fizessem ouvir em uníssonos, com esses acentos dilacerantes que o sofrimento e a dor assumem quando cantados, o nobre protesto das lendas consoladoras contra o nobre esforço do tempo. No coração do século XV, quando um ideal renovado já atormenta a Toscana em torno deles, Bartolo di Fredi, Sano di Pietro e Lorenzo di Pietro ainda escutam obstinadamente vozes longínquas que emudeceram 155 para os outros italianos. Somente Ambrogio Lorenzetti, decorador vigoroso cujos afrescos cantam, vibram, choram, se acalmam e se avolumam como um coro de violoncelos, ouviu elevar-se das ruas e dos campos, das colinas cobertas de vinhedos e de pinheirais, um rumor confuso que anunciava um novo despertar, enquanto seu irmão Pietro imprime uma nova unidade ao esplendor plástico que descobre no drama da 153 Cruz. Uma animação maravilhosa povoa suas paisagens au-



153. Pietro Lorenzetti. A descida da cruz. Afresco. Assis. Igreja baixa. Foto Alinari-Giraudon.



154. Duccio. A pesca milagrosa. Siena. Opera del Duomo. Foto Anderson-Giraudon.

gustas, cujas colinas densas são cobertas e cujos vales profundos são rasgados pelos trabalhos do cultivo e pelas obras da guerra, vasto poema épico e familiar onde a imaginação fervilha, como se o mundo pressentido aí fermentasse nas lavou-
ras, nas sementeiras e nas colheitas. Além disso, mais profundamente do que qualquer dos florentinos do seu tempo, Ambrogio sonda e caracteriza os rostos. Suas grandes efígies, firmes e puras como retratos chineses, parecem gravadas na parede, orladas e cimentadas de pedra. Lentamente, vigorosamente, elas acordam e olham, sem gestos, com suas grandes faces duras, terríveis de severidade, de concentração e de silêncio. Seu desenho é tão sucinto e tão deliberado, tão denso o encadeamento das linhas e das curvas expressivas, que já se assiste com ele a uma primeira e quase completa realização do cuidado de determinar por meios geométricos as características menos abstratas da vida mais emocionante, com que se identificarão mais tarde os heróis do século seguinte, Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Piero della Francesca e Luca Signorelli. Mas Ambrogio, quase tanto quanto Pietro, continua sendo, de qualquer modo, um homem da Idade Média, pela solidez — já bem tensa, é verdade, e demasiado volun-



155. Ambrogio Lorenzetti. O papa e os franciscanos. Afresco, *detalhe*. Siena, igreja de São Francisco. Foto Anderson-Giraudon.

tária — de sua moral, de seu sentido intransigente e preciso do justo e do injusto expressos nas belas harmonias escuras, vermelhas e negras, onde ressoa com doloroso rigor o apelo supremo do passado. Siena morre por ter querido manter, em face de necessidades novas, os princípios gastos que a tinham feito viver. Enquanto se encerra em sua independência estreita, Florença absorve a Toscana e submete-a a seu espírito.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

1. Catedral de Senlis. Portal central oeste (séc. XII). Ressurreição da virgem, p. X
2. Java (séc. IX?). Templo de Borobudur. Os músicos, A vida de Buda, p. 12
3. Sanchi (séc. III a.C.). Uma porta do *Stupa*, p. 20
4. Arte indo-helenística. Buda (séc. I a.C.). Museu Guimet, p. 21
5. Ellora (séc. V). Dança sagrada, A vida de Vishnu, p. 22
6. Bhubaneswar (séc. VI). O grande templo, p. 24
7. Ajunta (séc. II a.C. a séc. VI d.C.). Afresco, p. 27
8. Mahavellipore (séc. VIII). A descida do Ganges. Baixo-relevo sobre uma parede, p. 29
9. Elephanta (séc. VIII). Cabeça colossal, p. 31
10. Tanjore (séc. XI). O pagode, p. 32
11. A dança de Xiva (séc. XII). Bronze. Museu de Madrastra, p. 34
12. Gwalior (séc. XV). O palácio, p. 38
13. Arte indo-muçulmana (séc. XVII). O Taj-Mahal, p. 39
14. Trichinopoly (séc. XVII). Pagode de Sriringam. O pátio dos cavalos, p. 40
15. Arte khmer. Palácio de Angkor-vat (séculos X-XII). O desfile. Baixo-relevo, pp. 42-43.
16. Arte khmer. O Bayon de Angkor-vat (final do séc. XII). Dança das Apsaras, p. 44
17. Detalhe de 16, p. 45
18. Arte khmer. Palácio de Angkor-thom (séculos X-XII). Figura decorativa, p. 46
19. Estrada do túmulo dos Ming (séc. XV), p. 50
20. Época Chang (séculos XVIII-XII a.C.). Cuba Daiban. Bronze. Museu Cernuschi. Paris, p. 53
21. Época Tchou (séc. XII-XI a.C.). Trípode. Terracota. Museu Cernuschi. Paris, p. 53
22. Vaso estriado ao torno (séc. IV). Museu Cernuschi, Paris, p. 54
23. Época Wei (séc. V). Divindade Kwan-Yn. Museu Cernuschi, Paris, p. 56
24. Época Wei (séc. V). Grutas de Yunkang. O grande Buda, 59
25. Época Wei (séc. V). Grutas de Yunkang. Baixo-relevo sobre rocha, p. 60
26. Época Sui. Bodisatva (589-618). Museu Cernuschi, Paris, p. 62
27. Época Tang (618-906). Estatueta. Terracota, p. 66

28. Pintura de Tuen-Huang (séculos IX-X). Monge oficiando. Museu Cernuschi, Paris, p. 68
29. Afresco de Tuen-Huang (séculos IX-X). Museu Cernuschi, Paris, p. 71
30. Kai-fon-fu. Pagode de ferro (séc. XIV), p. 74
31. Muro em tijolo envernizado de Ta-tong-fu, p. 75
32. Túmulo dos Ming (séc. XV). Porta triunfal, p. 76
33. Túmulo dos Ming (séc. XV). Monstro da via triunfal, p. 76
34. Época Ming (1368-1644). Bodisatva. Afresco, p. 78
35. Arte búdica. Buda. Madeira pintada. Museu do Louvre, Paris, p. 82
36. Estátua de Jingo Kuago (séc. X). Documento extraído de La Kokka, p. 85
37. Takanobu Fujiwara. Época Kamakura. Pintura (final do séc. XII), p. 87
38. Sesson (m. 1495). Dragão. Pintura. Documento extraído do La Kokka, p. 88
39. Sesson (m. 1495). Pássaro. Aguada. Documento extraído do La Kokka, p. 89
40. Kano Masanobu (1453-1490). A pesca. Pintura. Documento extraído do La Kokka, p. 91
- 41 e 42. Escola de Matahei (séc. XVII). Pintura. Museu do Louvre, p. 95
43. Um monge (séculos XVI-XVII). Madeira laqueada. Museu do Louvre, p. 96
44. Korin (1660-1716). Página de álbum. Aguada. Coleção H. Vever, Paris, p. 98
45. Korin (1660-1716). Retrato. Aguada, pp. 102-103
46. Sosen (1747-1821). Pintura. Coleção H. Vever, Paris, p. 105
47. Harunobu (1718-1770). Moças fazendo a toalete. Estampa. Coleção H. Vever, Paris, — 48. Utamaro (1753-1806). O espelho. Estampa. Museu do Louvre, p. 106
49. Utamaro (1753-1806). Yamauba amamentando Kintoki. Estampa, p. 107
50. Hieroshige (1797-1858). A chuva. Estampa. Museu do Louvre, p. 108
51. Hokusai (1760-1849). O estupro. Desenho. Coleção H. Vever, Paris, p. 115
52. Cavalo. Netusquê, marfim (séc. XVII). Coleção Mme. Lefèvre-Vacquerie, p. 116
53. A Deusa Shojō. Netusquê, madeira (início do séc. XIX), assinado: Sei-Ichi. Museu de Ennery, Paris, p. 117
54. Hokusai (1760-1849). A onda. Estampa. Museu do Louvre, p. 118.
- 55 e 56. Hokusai (1760-1849). Homem brincando com um cão. Desenho, p. 119
57. África. Gabão. Fetiche bakota, p. 123
58. África. Dogon (Alto Níger). Os dois princípios. Madeira esculpida, p. 124
59. África. Bronze de Benim. Museu Britânico, p. 124
- 60, 61 e 62. Polinésia. Ilhas Salomão. Madeira esculpida. Museu Britânico, Christy Collection, p. 127
63. Polinésia. Ilhas Salomão. Madeira esculpida. Museu Britânico, Christy Collection, p. 128
64. Nova Zelândia. Máscara de guerra. Museu Britânico, p. 130
65. Polinésia. Ilhas Havaí. Escultura colossais. Madeira, Museu Britânico, p. 133
66. Ilha da Páscoa. Escultura colossais. Pedra. Museu Britânico, p. 134
67. Peru (séc. XV). Vaso pintado. Museu Britânico. — 68. Peru (séc. XV). Vaso pintado. Coleção M. Cumminas, Chicago. — 69. Peru (séc. XV). Terracota. Museu Britânico, p. 137
70. Peru (séc. XV). Vaso pintado. Museu Nacional de Antropologia e Arqueologia, Lima, p. 138
71. México. Civilização zapoteca. Palácio de Mitla, p. 141
72. México. Civilização maia antiga (317-987). Copan, Honduras. Estela, p. 145

73. México. Civilização tolteca (856-1168). Tula. Cariátides colossais, p. 146
74. México. Civilização maia-tolteca (987-1185). Chac-Mool, deus da chuva. Museu Nacional de Antropologia, México, p. 147
75. México. Civilização asteca (1324-1521). Coatlicue, deusa da Terra, da Vida e da Morte. Museu Nacional de Antropologia, México, p. 148
76. México. Civilização asteca (1324-1521). Xochipelli, senhor das flores. Museu Nacional de Antropologia, México, p. 149
77. Guatemala. Tartaruga de quirigua. Moldagem. Museu do Homem, Paris, p. 150
78. México. Civilização asteca (1324-1521). Estátua de lava, representando provavelmente um sacerdote. Museu Britânico, p. 152
79. Roma. Catacumbas. Retrato de um defunto. Afresco, p. 154
80. Ravena (séc. V). Mausoléu de Galla Placidia, interior, p. 156
81. Almenno San Salvatore, província de Bérgamo. San Tommaso in Limine, interior (séculos V e VI), p. 157
82. Ravena (séc. VI). San Apollinare Nuovo. Os reis magos, mosaico, p. 159
83. Ístria (séc. VI). Igreja de Poretch. A visitação, p. 160
84. Roma (séc. IX). Santa Maria in Cosmedin. Baixo-relevo, p. 162
85. Périgueux (séc. X). Saint-Front, as cúpulas, p. 164
86. Salónica (séc. XIV). Igreja dos doze apóstolos. — 87. Monreale (Sicília). A catedral (séc. XII), p. 165
88. Constantinopla. Santa Sofia (532), com minaretes turcos, p. 168
89. Cairo. A cidadela e os túmulos dos mamelucos, p. 170
90. Cairo. Mesquita de Kalaun (1284), p. 171
91. Córdoba (séc. VIII). Interior da grande mesquita, p. 172
92. Granada (séc. XIV). Alhambra. Pátio da Alberca, p. 173
93. Granada (séc. XIV). Alhambra. Sala dos Abencerrages, p. 174
94. Pérsia (séc. XVI). Combate de elefantes. Miniatura. Museu de Artes Decorativas, p. 178
95. Pérsia (séc. XVI). Um senhor e seus servos fazendo música. Miniatura. Boston, Museu de Belas Artes, p. 181
96. Pérsia. Behzadé? (séc. XVI). Personagem pintando. Miniatura, p. 182
97. Notre-Dame-la-Grande de Poitiers (séc. XI), p. 191
98. Catedral de Autun. Capitel da nave (séc. XI). — 99. Abadia de Moissac. Ábaco do capitel do claustro (séc. XII), p. 192
100. Campanário da igreja de Elne (séc. XII), p. 193
101. Abadia de Moissac. Motivo da porta ocidental (séc. XII), p. 194
102. Vézelay. Igreja da Madalena. Figuras do tímpano (séc. XII), p. 195
103. Abadia de Coulombs. Detalhe de uma coluna (séc. XII), p. 196
104. Monte Saint-Michel. O deambulatório (séc. XII), p. 198
105. Les Saintes-Maries. A Abside (séc. XII), p. 199
106. Catedral de Chartres. O anúncio aos pastores (séc. XII), p. 200
107. Catedral de Chartres. O mês de julho (séc. XII), p. 201
108. Catedral de Chartres. Transepto (séculos XII-XIII), p. 203
109. Campanário da igreja de Saint-André-de-Bagé (séc. XII-XIII), p. 206
110. Escola de Reims (séc. XIII). Anjo. Madeira, Museu do Louvre, p. 212
111. Catedral de Reims. O inverno (séc. XIII). — 112. Igreja de Rampillon. Um compartimento do retábulo: o carpinteiro (séc. XIII), p. 213
113. A descida da cruz. Marfim (séc. XIII). Museu do Louvre, p. 214
114. Aigues-Mortes. — 115. Albi. — 116. Coutances.
117. Laon. — 118. Chartres, pp. 220-221
119. Catedral de Bourges. Os eleitos (séc. XIV), pp. 224-225

120. Inglaterra (séc. XII). Catedral de Lincoln, p. 235
121. Inglaterra (séculos XI-XII). Catedral de Ely. — 122. Inglaterra (séc. XIII) catedral de Lichfield, p. 236
123. Alemanha (séc. XI). Catedral de Speyer, p. 240
124. Alsácia (séculos XII-XIII). Catedral de Estrasburgo, p. 241
125. Alsácia. Catedral de Estrasburgo. Nicolas van Leyden (séc. XVI). Bárbara de Hottenheim, p. 243
126. Alemanha (séc. XIII). Catedral de Naumburg. A condessa Baba, p. 244
127. Alemanha (séc. XIV). Prefeitura de Stralsund, p. 245
128. Alemanha (séc. XIV). Catedral de Ulm, p. 246
129. Flandres (séculos XIII-XIV). Mercado de Ypres (antes da guerra de 1914). — 130. Flandres (séc. XIV). Mercado de Ypres. Consolo de viga, p. 248
131. Flandres (séculos XIII-XV). Mercado e campanário de Bruges, p. 249
132. Espanha (séc. XIII). Catedral de Ávila, p. 251
133. Espanha (séculos XIII-XIV). Catedral de Burgos. — 134. Portugal (séculos XIV-XV). Capelas inacabadas do mosteiro da Batalha, p. 252
135. Espanha (final do século XV). Detalhe da fachada de San Gregório em Valladolid, p. 253
136. Assis, p. 276
137. San Gimignano (séc. XIII). Palácio do Podestat, p. 281
138. Volterra (séculos XIII-XV). Fortaleza, p. 282
139. Nicolas Pisano. A Crucificação. Baixo-relevo no batistério de Pisa, p. 283
140. Treviso, San Nicolò (1310). — 141. Montepulciano (séc. XV). A catedral, p. 284
142. Siena (séc. XIV). Palácio Salimbeni. — 143. Siena (séc. XIV). Palácio Sanse-
doni, p. 285
144. A arte de pisa (séculos XIV-XV). Virgem da anunciação. Madeira. Museu
do Louvre, p. 287
145. Giotto. São Francisco de Assis pregando aos pássaros. Pintura. Museu do
Louvre, p. 290.
146. Giotto. A virgem e santa Isabel. Afresco. Pádua, p. 291
147. Giotto. A descida da cruz. Afresco. Pádua, pp. 292-293
148. Escola de Giotto. O massacre dos inocentes. Afresco. Assis, p. 296.
149. Simone Martini. Santo e santa. Afresco. Assis, p. 297
150. Taddeo Gaddi. A anunciação. Afresco. Florença, Santa Croce, p. 298
151. Pisa. Campo Santo. O triunfo da morte (séc. XIV). Afresco, p. 299
152. Duccio. O Cristo no Horto das Oliveiras. Siena, Opera del Duomo, p. 302
153. Pietro Lorenzetti. A descida da cruz. Afresco. Assis. Igreja baixa, p. 303
154. Duccio. A pesca milagrosa. Siena, Opera del Duomo, p. 304
155. Ambrogio Lorenzetti. O papa e os franciscanos. Afresco. Siena. Igreja de
São Francisco, p. 305

